48647
841.7
BERTHON
Nine French Poets 1820-1880

Please renew/return this item by the last date shown.

So that your telephone call is charged at local rate, please call the numbers as set out below:

	From Area codes 01923 or 0208:	From the rest of Herts:
Renewals:	01923 471373	01438 737373
Enquiries:	01923 471333	01438 737333
Minicom:	01923 471599	01438 737599

L32b

L.32

22 FEB
28 MAR 1998
27 AUG 2008
17 APR 1998
18 SEP 2008
17 DEC 2002
11 JAN
1 FEB

BY H. E. BERTHON, M.A.

See pocket in front of book

Pott 8vo. 4s.

SPECIMENS OF MODERN FRENCH VERSE

Edited, with Biographical and Critical Notes, and an Introduction on the Structure of French Verse, by

H. E. BERTHON, M.A.

Pott 8vo. 3s.

SPECIMENS OF MODERN FRENCH PROSE

Edited, with Biographical and Critical Notes, by

H. E. BERTHON, M.A.

By H. E. BERTHON, M.A., and C. T. ONIONS, M.A.

Crown 8vo. 4s.

ADVANCED FRENCH COMPOSITION

MACMILLAN & CO., LTD., LONDON

CONTENTS

PAGE

PREFACE v

INTRODUCTION:

1. The Origin of French Verse xiii
2. The Alexandrine xviii
3. How to count Syllables xxi
4. System of Versification xxv
5. Accent xxix
6. Rhyme xliii
7. Enjambement xlix
8. Hiatus l
9. Assonance and Alliteration liii
10. Different Kinds of Verse lvi
11. The Lyric Stanza—'Vers Libres'—The Sonnet . lix

ALPHONSE DE LAMARTINE

L'Isolement 1
L'Immortalité 3
Le Vallon 7
Le Lac 9
Le Crucifix 11
La Vigne et la Maison 15

ALFRED DE VIGNY

Moïse 20
La Maison du Berger 23
La Colère de Samson 28
Le Mont des Oliviers 32
La Mort du Loup 36
La Bouteille à la Mer 39

VICTOR HUGO

PAGE

"Lorsque l'enfant paraît..." 46
A Villequier 48
Extase 52
La Vache 52
Tristesse d'Olympio 53
Oceano Nox 58
Premier Mai 59
Lettre 60
Fenêtres ouvertes—Le Matin en Dormant . . 62
Écrit sur la Vitre d'une Fenêtre flamande . 62
Guitare 63
Souvenir de la Nuit du 4 66
Le Chasseur noir 67
L'Homme a ri 70
Paroles sur la Dune 70
Pasteurs et Troupeaux 72
Le Pont 73
Ce que c'est que la Mort 74
La Conscience 75
Booz endormi 77

ALFRED DE MUSSET

La Nuit de Mai 80
La Nuit de Décembre 86
La Nuit d'Août 92
La Nuit d'Octobre 96
Lettre à Lamartine 105
Souvenir 113
L'Espoir en Dieu 118

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE

Sonnet 126
Sonnet 126

PAGE
PROMENADE 127
PENSÉE D'AUTOMNE 129
"TOUJOURS JE LA CONNUS..." 130
A M. AUGUSTE LE PRÉVOST 132

THÉOPHILE GAUTIER

L'ART 135
TERZA RIMA 137
SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR 138
PASTEL 141
CHINOISERIE 141
PENDANT LA TEMPÊTE 142
NOËL 143
RONDALLA 143

CHARLES BAUDELAIRE

BÉNÉDICTION 146
L'ALBATROS 148
CORRESPONDANCES 149
LE FLACON 150
LES CHATS 151
LES HIBOUX 151
LE VAMPIRE 152
L'HOMME ET LA MER 153
LA CLOCHE FÊLÉE 153
HARMONIE DU SOIR 154

LECONTE DE LISLE

MIDI 155
HÉRAKLÈS AU TAUREAU 156
LE CŒUR DE HIALMAR 157
LE VENT FROID DE LA NUIT 158
LES ÉLÉPHANTS 159
SACRA FAMES 161

PAUL VERLAINE

PAGE

ART POÉTIQUE 163
CHANSON D'AUTOMNE 164
VOUS VOILÀ... 165
"LE CIEL EST..." 165
MON RÊVE FAMILIER 166
PARABOLE 166

NOTES 169

INTRODUCTION

THE STRUCTURE OF FRENCH VERSE

1. The Origin of French Verse

French is derived from popular Latin ; in fact, it is nothing but *shortened* and *softened* Latin. It is therefore not unnatural that we should look to Latin for the origin of French verse.

Classical versification was based primarily on *quantity* —i.e. on the combination, in a certain order, of syllables containing long or short vowels. But, besides this difference of quantity, there was also a difference of accentuation; some syllables were ' tonic,' some ' atonic,' that is to say, the *tone* of the voice was raised on the ones and comparatively lowered on the others. This successive raising and lowering of the voice was called *arsis* and *thesis*.

Thus we see that classical poetry possessed two elements of harmony, quantitative and musical, the one based on the *length* and the other on the *pitch* of the sounds. These two elements—though combined to produce the general effect—remained distinct. The *arsis* might fall on a short vowel without altering its quantity.

But it must be remembered that a great difference existed between the literary, artificial language of the writers and the vulgar tongue actually spoken by the people. While the one had apparently been fixed for all time, the other, like all *living* organisms, was in constant process of evolution.

Perhaps the most remarkable of the changes which occurred was the gradual loss of the feeling for quantity. During the Imperial period, the nature of the vowels became completely altered; the difference of length disappeared and was replaced by a difference of *sound*. For instance, *ĭ* became *é* in popular Latin, while *ī* remained *i*—*ŭ* became *o*, while *ū* remained *u*, etc. The feeling for quantity being lost, it follows that, of the two elements of classical verse, the quantitative and the musical, the latter alone continued to be understood.[1]

About the same time—in the third century—another important change took place. The tonic accent gradually lost its musical character; that is to say, it ceased to be an *arsis* or raising of the voice, and became a **stress** in the modern sense of the word. Thus it was that, out of the most common classical metres, the popular language evolved a system of **rhythmical** versification in which longs and shorts were replaced by stressed and unstressed vowels respectively. The following verses, written during the reign of Diocletian, may be interesting as an example:

In lége praecépit Dóminus cóeli térrae marísque . . .

or again:

Novíssime núdam ádigunt incéndio fáctam . . .

[1] This loss of the notion of quantity may perhaps be explained by other than phonological reasons. Rhythm, like gesture, is suggested by emotion. In moments of exaltation, it seems as though walking or speaking becomes inadequate, we feel impelled to run, or dance, or sing. But neither rhythm nor gesture can *outlast* emotion without becoming artificial. (Thus, in statuary, violent movements look unreal, because the marble or bronze has *immobilized* them.) So, in language, the length of vowels should be—and in ordinary speech generally is—determined by the emphasis we wish to put upon them, i.e. by their relation to our feeling *at the moment*. Stress has the effect of lengthening the vowel on which it falls. But in classical prosody, the length of syllables was fixed and independent of the poet's thought or feeling. It may be because of this conventional and rigid character of classical quantity that the feeling for it became lost among the people.

Such were the stages through which Latin poetry passed during the Imperial period, according as it was founded upon

quantity, or a difference of *length,*
melody, or a difference of *pitch,*
rhythm, or a difference of *stress.*

In other words, the Latin people simplified the classical prosody, just as they had simplified the classical declensions, conjugations, and syntax.

The triumph of this rhythmical or accentual versification was furthered by the rapid spread of Christianity. It was natural that a religion which appealed to the masses should use the forms of language which they understood. Consequently, most of the liturgical songs, hymns, etc., were written in accentual verse :

O Réx aetérne Dómine
Rérum creátor ómnium
Qui éras ánte sáecula
Sémper cum pátre fílius . . .

In the above example it will be seen that each line consists of a fixed number of syllables, some of which are accented.

So far, we have traced two of the elements of French verse, *accent* and *syllabism.* A third element was soon added. If we bear in mind that the last word of each line invariably contained a strong rhythmical accent, we shall easily understand how this **constant final stress** gradually led to the repetition of *similar sounds* at the end of several successive lines. This similarity of vowel-sound was called **assonance.** As poetry became more refined, the final syllables were made *consonant* as well as assonant—i.e. the assonant vowels were followed by the same consonantal sounds. Such was the origin of **Rhyme.** Assonance and rhyme are found very early in liturgical Latin verse.

Finally, by fixing the place of another strong accent within the body of the verse, the **caesura** was introduced :

Fortior haec | trucibusque viris
Exposuit | sua membra flagris.
Pastor ovem | Petrus hanc revocat . . .
Quas fidei | titulus decorat . . .
Jam renitens | quasi sponsa polo
Pro miseris | rogita Domino.

(*Hymn on Saint Agatha*, composed by Pope Damasius at the end of the fourth century.)

Here we have the exact prototype of the French ten-syllable line, the epic line of the Middle Ages. Accents, syllabism, rhyme, caesura—all its constitutive elements are here ; the poetic mould is complete and perfect. One thing only is now needed—the substitution of *French words* for the Latin words.

At the beginning of the ninth century, the *capitulaires* of Charlemagne and (in 813) the Council of Tours ordered the bishops and clergy to preach in the Romance language, and to translate into Romance the homilies of the Fathers.

Subsequently, many of the hymns and liturgical chants of the Church were translated into Romance. The oldest examples of French verse which we possess date from about that period, and are of a religious character, e.g. the *Passion du Christ* and the *Vie de Saint Léger* (tenth century), written in **octosyllabic** verse with masculine assonances :

Domine Deu devems loder
Et a sos sanz honor porter
En soe amor cantoms dels sanz
Qui por lui aurent granz aanz . . .[1]

The Latin prototype of this verse is the iambic dimeter, with a strong accent on the fourth syllable :

Absorbe sórdes mentium,
Resolve cúlpae vinculum.

[1] Nous devons louer le Seigneur Dieu et rendre hommage à ses saints ; pour son amour chantons les saints qui pour lui subirent grandes souffrances.

The **ten-syllable** line, as also the feminine assonance, appear for the first time in the *Vie de Saint Alexis* (eleventh century):

De la dolor | que demenat li pedre
Grant fut la noise[1] | si l'entendit la medre.
La vint corant | com feme forsenede.
Batant ses palmes | cridant, eschevelede,
Veit mort son fil | a terre chiet pasmede.[2]

If we compare these lines with the hymn of Pope Damasius, quoted on p. xvi—

Fortior haec | trucibusque viris . . .

we shall see that they are exactly alike in structure. Their classical prototype is the dactylic trimeter:

Tristitiam | vitaeque labores.

The **twelve-syllable** line, with a caesura after the sixth syllable, is found for the first time in the *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem* (beginning of the twelfth century), and in the celebrated *Roman d'Alexandre* by Alexandre de Bernay (end of twelfth century). Whence the name **Alexandrine**:

Charles out fier le vis | si out le chief levet.
Uns Judeus i entrat | qui bien l'out esguardet.
Com il vit le roi Charle[3] | començat a trembler.[4]
(*Pèlerinage de Charlemagne.*)

[1] The last syllable of *noise* and (in line 4) that of *palmes*, are not counted in scansion. Until the beginning of the sixteenth century it was possible for the caesura to be followed by a mute syllable, which was not counted even if the next word began with a consonant.

[2] De la douleur que fit éclater le père, le bruit fut grand, aussi la mère l'entendit-elle. Elle vint courant comme une femme qui a perdu l'esprit, frappant des mains, criant, échevelée. Elle voit mort son fils, elle tombe à terre pâmée.

[3] See note 1 above.

[4] Charles avait le visage fier, et il tenait sa tête haute. Un juif entra qui le considéra avec attention. Dès qu'il vit le roi Charles, il se mit à trembler.

The same type of verse existed in liturgical Latin:

O Roma nobilis | orbis et domina,
Cunctarum urbium | excellentissima,
Roseo martyrum | sanguine rubea,
Albis et virginum | liliis candida,
Salutem dicimus | tibi per omnia,
Te benedicimus | salve per saecula.
(*Ode to Rome*, about the seventh century.)

And the classical prototype, of which the above lines are the rhythmical or accentual counterpart, is the well-known **asclepiad**:

Maecenas, atavis edite regibus
O et praesidium et dulce decus meum . . .
HORACE.

Such was the origin of the three kinds of verses—of **eight, ten,** and **twelve** syllables—used in old French poetry. Other verses were invented at a later period by lyric poets—Charles d'Orléans, Villon, Ronsard, etc.—but they have nothing in common with Latin metres, popular or classical.

2. The Alexandrine

Although, as we have seen, the Alexandrine made its appearance in the twelfth century, it was very little used during the Middle Ages. In Epic poetry the standard line was the decasyllabic, while lyric poets (Charles d'Orléans, Villon) confined themselves almost exclusively to lines of eight or ten syllables, sometimes mixed with shorter lines. It was not until the middle of the sixteenth century that the possibilities of the Alexandrine were recognized. To Ronsard and his followers, the Pleiad poets, and (later) Agrippa d'Aubigné, is due the credit of having first realized that the Alexandrine is the metre *par excellence*, the *vers noble*, destined to play in French poetry the part which the hexameter had played in Greek and Latin. In the words of a French critic, this was 'la trouvaille de Ronsard.' From that time onwards the potentialities of the Alexan-

drine were gradually developed. At the beginning of the seventeenth century Malherbe established it as the standard metre of rhetorical poetry. This type of verse was destined to endure for two hundred years. Then came Victor Hugo, who, to use his own words, *dislocated* the Alexandrine—i.e. made it more plastic and flexible (cf. *Contemplations*, i. 26: *Quelques mots à un autre*). Finally, Verlaine carried this 'dislocation' to its extreme limits, beyond which verse can hardly be distinguished from rhythmical prose. Modern attempts to substitute for the Alexandrine a freer medium of expression (the *vers libre*) have not succeeded in ousting it from its traditional position as the standard metre of French poetry.

But, it may be asked, what essential qualities inherent in this form of verse contributed to ensure its success and endow it, as it were, with perennial youth?

In the *Times* of November 29, 1924, appeared over the initials A. B. W. (A. B. Walkley) a very suggestive article from which we beg leave to quote the following passage:

"What is vital *tempo*? Strictly, I suppose, it is to be measured by the rate at which your heart beats or at which *your breath comes and goes.* When agitated, your rate is accelerated; when asleep, it settles to some constant figure. Human life is thus a series of varying *tempi*, or, to borrow a favourite phrase of Henry James, a strange irregular rhythm. *Is there any ascertainable relation between these elementary physiological facts and the rhythm of music or verse, or, for that matter, of prose?*" [1]

We have no doubt that there is.

Whether in prose, in verse, or in singing, human utterance is necessarily governed by the rhythm of breathing, that is to say, by the interval of time that elapses between two inspirations. One is familiar with such expressions as *le nombre, la phrase nombreuse*, so frequently used by writers

[1] The italics are ours.

on French style. By ' nombre ' is meant the **number of syllables** which can easily be pronounced in one emission of the breath (cf. Lanson, *L'Art de la prose*, pp. 101-102). In other words, the rhythm of speech depends upon a certain ratio between **Time** and **Number**. If this is true of prose, it is, obviously, still more true of poetry. As Gautier says, in describing Lamartine's verse: " Il y a un charme magique dans cette *respiration* du vers, qui s'enfle et s'abaisse comme la *poitrine* de l'océan." [1]

This brings us to our point. Experience seems to have shown that the extreme limit of the *tempo* of verse is represented by the number **12**, which corresponds most nearly to physiological conditions. It may be interesting to note that the Greek and Latin hexameter also was based upon that number, since it always contained *twelve* long vowels or their equivalent (two short being reckoned as one long).

These facts have been aptly summed up by M. Marcel Braunschvig: " Si l'Alexandrin a été regardé comme le ' vers type,' c'est parce qu'il correspond à la fois à l'amplitude de notre respiration et à l'étendue de notre mémoire

[1] The following extract from another article which appeared in the *Times* of November 28, 1927, may help students to realize more clearly the nature of rhythm and metre :

" A large number of people remain under the impression that rhythm and metre are the same thing. A moment's thought applied to any memorable line of verse should show, of course, that they are far from being so. Rhythm is, and must be, an impulse *from within*. It cannot but be intimately concerned with the emotion or meaning of each word spoken or sung. Metre on the other hand is, with equal certainty, a measurement imposed *from the outside*. It may recall, directly or indirectly, the rhythm of some physical activity such as marching, dancing, or breathing—indeed, this is probably its origin. Its essential characteristic is, none the less, that it should represent a fixed framework against which the emotional rhythm of the verse acquires a kind of leverage. In this way from the very contrast of rhythm and metre we get almost every bit of beauty and strength and variety into such verse as boasts any form at all."

auditive, c'est-à-dire, *physiologiquement*, à l'intervalle moyen de deux mouvements respiratoires successifs, et *psychologiquement*, au nombre moyen de syllabes que nous sommes capables d'embrasser en un seul acte auditif de manière à en saisir l'unité métrique" (*La Littérature française contemporaine*, p. 26).

Another advantage which the Alexandrine possesses is that it offers the greatest number of possible rhythmical groups, since 12 is equally divisible by 2, by 3, by 4 and by 6. Of all lines of verse, it is therefore the most *easily analysed by the ear*. The significance of this point will be illustrated later.

It seems unnecessary to elucidate further the paramount importance of the Alexandrine. In the following pages it will be treated much more fully than other lines.

We have already shown that French verse consists of three elements—**syllabism, accent, rhyme.**

We shall now study each of these elements in turn.

3. How to count Syllables

The manner of counting syllables is totally different in prose and in poetry. If we carefully examine the following lines:

> J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois,
> Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois,
> Ou l'adieu du chasseur que l'écho faible accueille
> Et que le vent du nord porte de feuille en feuille
>
> (A. de Vigny),

it will be seen that, *grammatically*, the first line contains twelve syllables, the second thirteen, the third and fourth fourteen, and yet, *metrically*, each line contains only twelve syllables.

Before proceeding further, we must ask the student to read very carefully the following rules, which will, we hope, remove the first difficulties, and enable him to see his way.

(*a*) The mute ending of a feminine rhyme (cf. p. xliv) is never counted in scansion.

(*b*) In the body of the verse—

A final *e* mute not followed by *s* or *nt* is **elided** before an initial vowel or *h* mute ; i.e. it is neither pronounced nor counted in scansion :

> Dit-on quell(*e*) aventur(*e*) a terminé ses jours ?
> RACINE, *Phèdre.*

But a final *e* mute followed by *s* or *nt*, or by a word beginning with a consonant or *h* aspirate, is both counted and *slightly* pronounced :

> Vous êtes bien payé de toutes vos caress(*es*).
> MOLIÈRE, *Tartufe.*
>
> Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui.
> RACINE, *Andromaque.*

Even if it be not pronounced, this unelided *e* is always heard by the '**inward ear**' ; we are conscious that it is there, and we **beat time,** so to speak. One might say that this *e* plays the same part in verse as the **rest** in music.

(*c*) A word ending with the combination of a vowel and an *e* mute (*vie, absolue*) can only occur in verse at the end of a line, or in a position where the *e* mute suffers elision.

Thus the line

> La puissanc(*e*) absolu(*e*) et de vi(*e*) et de mort

could *not* be written

> La puissance absol*ue* soit de v*ie* soit de mort.

Similarly, such combinations followed by *s* or *nt* (*croient, plaies*, etc.) can only appear at the end of the line.[1] Thus we can say

> Avec des cris de joi(*e*) ils ont compté tes plai(*es*),

[1] Nevertheless, the verbal ending *aient* (of the imperfect and conditional) and the pres. subjunctives *aient* and *soient* are, by exception, allowed in the body of the verse, and count as one syllable :

> " Qui précéd*aient* la mort des paladins antiques."
>
> " La pourpre et l'or sembl*aient* revêtir la campagne."

the ending of the feminine rhyme being neglected, and the *e* of *joie* elided.

But we could *not* say

Ils ont compté tes plaies avec des cris de joie.

(See the chapter on **hiatus**, p. l.)

(*d*) Two or more successive vowels are often used in French spelling to express a single sound, and are, of course, reckoned as a single syllable, e.g. *eau* (pron. *ó*), *aient* (pron. *è*), *Caen* (pron. *Kã*), etc.[1]

In other cases the successive vowels employed in spelling are both pronounced in rapid succession ; in scansion, they may count either as one or as two syllables.

The whole difficulty consists in ascertaining **whether the initial of the group is a true vowel or a semi-consonant.**

Certain principles of etymology have been laid down :

I. The two vowels count as one syllable, if they are derived from—

(*α*) one single Latin vowel, as *f*oi (*fidem*), *b*ien (*bene*) ;

(*β*) a tonic vowel influenced by a following palatal, as *mé*tier (*ministerium*), cuir (*corium*), nuit (*noctem*), fruit (*fructum*).

II. On the other hand, the two vowels count as two syllables, if they are derived from—

(*α*) vowels which are immediately contiguous in Latin : provisi-on (*provisionem*), audi-ence (*audientiam*) ;

(*β*) vowels originally separated by a consonant which was dropped in French : *signifi*-er (*significare*), *pri*-er (*precari*), *cru*-el (*crudelem*), *lou*-er (*laudare*).

These rules are no doubt helpful in a general way, but they cannot be relied upon in every case. For instance, *viande* (*vivenda*) and *confiance* (*confidentia*) both come under Rule II. (*β*). Yet the group **ian** counts as one syllable in the first and as two in the second.

[1] Note carefully the following : *paon, faon, taon, Laon ;* pronounce *pã, fã, tã, Lã.*

The truth is that the **ear** is the only guide ; this makes the subject especially difficult to foreigners. An exhaustive treatment of it will be found in Th. de Banville's *Petit Traité de poésie française.*

(*e*) The letter Y in combination with A, E, O, U offers special difficulties ; it becomes, so to speak, decomposed into two **i**'s, one of which is joined to the preceding and one to the following vowel. For instance, the words *payer, pays, paysan, abbaye, nettoyage, ennuyer* are pronounced and scanned as *pai-ier, pai-is, pai-i-san, ab-bai-i(e), net-toi-ia-ge, en-nui-ier*—

> Le sergent retomba, disant : ' Pour mon Pays ! ' (*pai-is*)
> P. Déroulède.

> Qu'aux murs de l'abbaye (*l'ab-bai-ie*) elle va s'enfermer.
> C. Delavigne.

The same thing occurs when an **i** is preceded by two consonants (the second of which is a liquid) and followed by a vowel. For instance, *bouclier, oublier, ouvrier, meurtrier* are pronounced and scanned as *bou-cli-ier, ou-bli-ier, ou-vri-ier, meur-tri-ier.*

Hier is generally two syllables :

> *Hi-er* le vent du soir, dont le souffle caresse,
> Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard.
> V. Hugo.

But there are examples of its being treated as monosyllabic :

> *Hier* j'avais cent tambours tonnant à mon passage.
> V. Hugo.

Lastly, in the body of a word, an *e* mute following a vowel is neither pronounced nor reckoned in scansion. For instance, *paie-ment* is two syllables, *a-voue-rai, ma-rie-rai* are three.

Frequently this unsounded *e* disappears altogether and is replaced by a circumflex, as in *remercîment, gaîment, crûment*, etc.—

> On fusillait gaî-ment et soudain plus dispos . . .
> F. Coppée.

Bearing in mind the above rules, we shall now be able to scan. In the following example, the elided mutes and those at the end of feminine rhymes are bracketed:

J'ai-me-le-son-du-cor-le-soir-au-fond-des-bois
Soit-qu'il-chan-te-les-pleurs-de-la-bich(*e*)-aux-a-bois
Ou-l'a-dieu-du-chas-seur-que-l'é-cho-faibl(*e*)-ac-cueill(*e*)
Et-que-le-vent-du-nord-por-te-de-feuill(*e*)-en-feuill(*e*).

Que-de-fois-seul-dans-l'ombr(*e*)-à-mi-nuit-de-meu-ré
J'ai-sou-ri-de-l'en-ten-dr(*e*)-et-plus-sou-vent-pleu-ré
Car-je-croy-ais-ou-ïr-de-ces-bruits-pro-phé-ti-qu(*es*)
Qui-pré-cé-dai(*ent*) [1]-la-mort-des-pa-la-dins-an-ti-qu(*es*).

4. System of Versification

We have already shown that French verse was from the first both syllabic **and accentual**. It is well to insist on this point, because some writers have unfortunately spread the erroneous idea that it is merely syllabic and mechanical. This mistaken conception of the nature of French poetry was the primary cause of the general discredit in which it is held by English critics—while most of them are fervent admirers of French prose; and the wonder is how people who adhere to this theory can make any difference between prose and verse, unless they are ready to count every syllable on their fingers.

Verse must be to them little better than rhymed prose. Can one imagine anything more mechanical and tedious than this everlasting jog-trot of eleven syllables followed by the inevitable rhyme? The purely syllabic theory is **powerless to give the sentiment of rhythm.** It must therefore be ruled out.

The attempts made at various periods to write French verse in imitation of Latin or Germanic metres can be dismissed as mere freaks. They have only an historical interest. It was natural that, in their enthusiasm for

[1] See footnote to rule (*c*), p. xxii.

antiquity, the poets of the Renaissance should be attracted by this idea. Thus, in 1553, Estienne Jodelle inscribed the following lines at the head of an edition of the poems of Olivier de Magny :

Phēbŭs, Ă|mōūr, Cў|prĭs, vēūt | saūvēr | nōūrrĭr ĕt | ōrnēr
Tōn vērs | cuēūr ēt | chĕf | d'ōmbrĕ, dĕ | flāmmĕ, dĕ | flēūrs.

The most persistent of these neo-classicists was Antoine de Baïf, who left several volumes of verse written in Latin and Greek metres.

The idea was revived in the eighteenth century by the Abbé d'Olivet (in his *Traité de la prosodie française*), and in 1778 Turgot, Louis XVI.'s prime minister, translated into French hexameters the fourth book of Virgil's *Aeneid*.

But these attempts were bound to end in failure. The differences of quantity between French syllables are far too slight to admit of metres being founded on them. The difference of length, even between syllables containing the *same* vowel-sound, is so small that it does not affect their rhyming together. For instance, the spelling *aisse* is supposed to indicate a longer sound than *èce*, which in its turn is longer than *esse* ; yet *laisse* is a good rhyme to *faiblesse* and *Grèce* to *vieillesse* :

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
A. DE VIGNY.

. . . quelque dieu protecteur de la Grèce,
Tant une grâce auguste ennoblit ta vieillesse !
A. DE CHÉNIER.

Again, a difference of length is said to be marked by a circumflex accent, yet we find such rhymes as *orage* and *âge*, *câble* and *sable*, *abîmes* and *sublimes* :

Et que ton nom, jouet d'un éternel orage,
Sera pour l'avenir ballotté d'âge en âge . . .
LAMARTINE.

NINE FRENCH POETS
1820-1880

MACMILLAN AND CO., LIMITED
LONDON • BOMBAY • CALCUTTA • MADRAS
MELBOURNE

THE MACMILLAN COMPANY
NEW YORK • BOSTON • CHICAGO
DALLAS • ATLANTA • SAN FRANCISCO

THE MACMILLAN COMPANY
OF CANADA LIMITED
TORONTO

NINE FRENCH POETS

1820-1880

WITH AN INTRODUCTION ON THE STRUCTURE
OF FRENCH VERSE AND EXPLANATORY NOTES

BY

H. E. BERTHON, M.A.

WADHAM COLLEGE, OXFORD
UNIVERSITY READER IN FRENCH LITERATURE

MACMILLAN AND CO., LIMITED
ST. MARTIN'S STREET, LONDON
1930

COUNTY LIBRARY
48647
841.7

COPYRIGHT

C 7012246 6

COUNTY LIBRARY BOOKSTORE
TAMWORTH ROAD
HERTFORD. SG1 7DG
TEL [illegible] TELEX 81517

PRINTED IN GREAT BRITAIN
BY R. & R. CLARK, LIMITED, EDINBURGH

PREFACE

For the last ten or fifteen years the study of French Literature has received more and more attention in the Upper Forms of our public and secondary schools, partly, no doubt, on account of its human interest, partly in compliance with the requirements of some syllabus, whether for ' Higher ' certificates, for University scholarships, or other examinations.

Where the period selected is the nineteenth century, it is natural that lyric poetry should occupy a prominent place ; but owing to the wealth of the material, the poets are generally studied in Anthologies.

It may be doubted whether this is the best method. In his endeavour to be complete, the compiler of an Anthology is apt to lose the sense of proportion, to include poems from second-rate authors, and to do unequal justice to those that really matter.

In preparing the present volume, we have adopted a different standpoint. We have, deliberately, left out of account the minor poets, in order to devote all available space to the few really great men—those who by the depth of their thought or emotion, the universality of their appeal, or the perfection of their craftsmanship, really represent what is of permanent value in the poetry of the period.

It must be admitted that, in spite of his own exaggerated pretensions, Sainte-Beuve can lay no claim to such

excellence. We have nevertheless included six of his most representative poems. He is of special interest to English students, because he was the first poet to fall under the influence of the 'lake' School, and introduced into France what is known as *la poésie familière* (of which later adepts were Auguste Brizeux, François Coppée, Eugène Manuel, and, in our own day, Francis Jammes, etc.). For this and other reasons (which will be stated in the Notes) his poetical work has some historical significance, even though its intrinsic value may not be of the greatest.

We should like to indicate briefly what principles have guided us in framing this book, and in what spirit we think it can best be studied.

(*a*) It is obvious that, before students enter upon a course of reading in French poetry, they should be told what French verse is like; in particular, they should be helped to realize that, in common with the verse of all nations and of all ages, it is essentially *rhythmical*, and not a mere concatenation of syllables. Otherwise they would perhaps 'see the poet piping,' but would not 'hear the notes that flow from him.' We have endeavoured to enable our readers to form a saner appreciation of the true nature of French poetry than is to be found in the ludicrous gibes of such critics as Dryden, de Quincey, Landor, and even Matthew Arnold. (Cf. Prof. Legouis, *Défense de la poésie française*, pp. 9, 12-15, 19-24 and 84.)

To this end we have provided an introductory chapter, which, though not exhaustive, may, we hope, help young students to acquire a feeling for the music and subtle harmonies of modern French verse.

(*b*) Many of the poems could not be fully appreciated without some knowledge of the atmosphere in which

they were produced, the particular occasion which moved the poet to utterance, the exact ' point ' of the many allusions to persons, places, or events. As far as we know, the Anthologies at present in use in our schools do not give this kind of information.

It seems to be assumed that it will be provided by the teachers. Not only would this throw a heavy and unfair burden upon men who are not often blessed with unlimited leisure—for this kind of research involves the perusal of many volumes of biography, correspondence, and literary history—but it would make such exacting demands upon an already overcrowded time-table that no time would be left for the aesthetic interpretation of the poems, which is what constitutes their real educational value.

All the materials necessary for the ' documentation ' which should precede literary study will be found in the Notes at the end of this volume. The time allotted to each lesson can thus be spent in really fruitful work, and the poems be used as a basis for a *lecture expliquée*—if possible in FRENCH. We can think of no more efficient way of forming judgement and taste, of stimulating criticism, and at the same time of training boys and girls to express themselves readily in French.

In these two features—the Introduction on the structure of French verse, and the documentation provided in the Notes—the usefulness of this volume will, we think, be found to consist. We are, however, only too conscious of the fact that our achievement falls far short of the ideal we had before us. We had intended to make our selection much wider, and more truly representative, but some of our colleagues, to whom we submitted our original manuscript, rather unkindly damped our ardour by pointing out that there are only

twenty-four hours in the day, and six working days in the week, and that the school curriculum includes other subjects besides French poetry!

We have used for reference the following works: Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*; De Souza, *Le Rythme poétique*; Aubertin, *La Versification française*; Kastner, *History of French Versification*. We have to thank M. Gustave Simon for permission to print a selection of V. Hugo's poems, M. Alphonse Lemerre for those by Leconte de Lisle, and M. Albert Messein for those by Verlaine.

We wish to acknowledge our indebtedness to Dr. C. T. Onions, Fellow of Magdalen College, for many valuable suggestions, and for his kindness in revising the proofs.

H. E. BERTHON.

Oxford, *August* 1930.

Laissant filer son vaste câble,
Son ancre va chercher le sable . . .

LAMARTINE.

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes . . .

Ibid.

There is a still wider difference between the first syllables of *âme* and *femme*, yet the practice of poets of every school sanctions such rhymes :

Elle appelle en vain ; il rend l'âme.
Bonnes gens, priez pour sa femme.

BÉRANGER.

. . . O pauvres femmes
De pêcheurs ! c'est affreux de se dire : mes âmes . . .

V. HUGO.

For all practical purposes it may be taken for granted that the notion of quantity does not exist in French ; and so the quantitative theory, being contrary to the genius of the language, died with its inventors.

The imitation of English and German metres might seem more promising. But is it ?

Let us return to the four lines quoted on p. xxi, and accent them in the English way :

J'aíme | le són | du cór, | le soír | au fónd | des boís,
Soit qu'il chán|te les pleúrs | de la bíche | aux aboís,
Ou l'adieú | du chasseúr | que l'echo faíble | accueílle
Et que le vént | du nórd | pórte de feúille | en feúille.

The first line is purely iambic ; cf.

Laíd in | my quí|et béd | in stú|dy ás | I wére.

SURREY.

Or again :

Dárkness | more dréad | than níght | was poúred | upón | the groúnd.

SHELLEY.

The second contains four anapaests ; cf.

At the clóse | of the dáy | when the hám|let is stíll.

BEATTIE.

Or again:

> And when líght|ning is lóosed | like a dé|luge from Héaven.
> SHELLEY.

But what about the next lines? The third contains two anapaests, a paeon and an iambus; the fourth, a paeon, an iambus, a choriamb and an iambus. Can we imagine an English poem in which all kinds of feet are mixed up at haphazard? When an English poem is described as iambic or anapaestic, it means that the general pattern is iambic or anapaestic — in other words, it is **isometric**. But this never occurs in French. Not that French verse is devoid of unity (cf. p. xli), but its unity does not consist in isometry.

It is significant that the most interesting attempts at imitating Germanic metres have been made by two foreigners, M. van Hasselt, a Belgian, who died in 1874, and M. Louis Dumur, a Swiss, who is still living.

Here are some iambic lines from M. van Hasselt's *Études rythmiques*:

> Avríl depuís longtémps sourít aux árbres vérts
> Les bórds charmánts du lác de fleúrs se sónt couvérts
> Et l'aúbe aux doúx rayóns va voír les níds eclóre . . .

This kind of verse did not—and could not—meet with any success. And the reason is simply that, to French ears accustomed to the great variety of the *modern* Alexandrine, this unrelenting two-step sounds intolerably monotonous. Like Molière's drug, *habet virtutem dormitivam*.

Let the reader, therefore, cast away all thought of *feet*, as the best English metrists now do for English; the quantitative feet of Greek and Latin, and the accentual system of English and German, have alike been proved inadequate and misleading when applied to French verse.

What, then, is the solution of the problem?

Let the student select a passage from Hugo or L. de Lisle, and alter one of the lines so that it contains eleven

or thirteen syllables instead of twelve ; let him then read the passage clearly to any cultured Frenchman. The last syllable of the wrong line will hardly have been uttered before the listener's hand is raised in protest. But how does he know it is wrong ? How can he, in a second, in very much less time than it takes to count twelve, realize that the line is faulty ? Simply because, by means of the stresses, the twelve syllables have been instinctively and instantaneously analysed into rhythmical groups, and because his ear has grown so accustomed to this division, to these *beats* which alone allow him to feel the subtle charm and music of the verse, that their absence or alteration is quite intolerable.

As we said before, rhythm depends upon a certain ratio between Time and Number. The Alexandrine may be compared to a *musical phrase* divided into bars, and each of these subdivisions of the total Time contains a certain Number of notes (i.e. vowels) of which the *last* is accented.

Let us now see how this accentuation is regulated.

5. Accent [1]

We shall, for the purpose of the present chapter, divide the Alexandrine into two classes : (*a*) alexandrin classique or *binaire*, (*b*) alexandrin *ternaire* (sometimes called ' trimètre,' but this term is not always appropriate).

[1] It stands to reason that, before attempting to read poetry, the student must be acquainted with the accentuation of prose. In all French words the stress falls on the last vowel (unless it be *e* mute). This is because that vowel corresponds to the tonic vowel of the Latin word from which the French word was derived. In all words with a neutral ending (*e, es, ent*) the stress is thrown back on the penult. (This strengthening of the penult is very frequently marked in spelling by a grammatical accent or a reduplication of the consonant. Compare, for instance, j'achète and nous achetons, chretienne and chretien, etc.) It may be said that this habit of a final stress expresses French *decision* and *definition*, while the neutral *e* is the only relief, the only elastic ending, the only *rebound* in the French

Alexandrin classique.—In binary Alexandrines there is always a 'caesura' or pause, which, falling after the sixth syllable, divides the line into two rhythmical groups of six syllables each called 'hemistichs' (ἡμι-, half; στίχος, verse).

This rule was thus formulated by Boileau in his *Art poétique*—

> Que toujours, dans vos vers, le sens, coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

In each hemistich there are—

(1) always a **fixed** accent on the sixth syllable;

(2) generally one or two secondary accents **whose position may vary**, but which must fall on the most important or the most sonorous words of the hemistich. It must be remembered that a large number of words are not capable of being stressed. They are the words which cannot stand independently in a sentence, such as the articles, conjunctive pronouns, pronominal adjectives, relative pronouns, prepositions—that is to say, all the words which stand in **enclitic** or **proclitic** position. One must never attempt to put an accent on such words. On what words, then, will the secondary accents fall?

The essential points to be borne in mind are as follows:

1. The **hemistich**, *not* the whole line, should be taken as the rhythmical **unit**—

(*a*) because it is easier for the ear to appreciate instantaneously the divisibility of the smaller number—of 6 rather than 12;

(*b*) because, French verses not being isometric, the two hemistichs need not have the same rhythmical structure.

---

language; and this fact explains its necessity in verse, and the law that made it compulsory for every alternate couplet. Except in cases where the ordinary accentuation is disturbed by the *emotional* stress, a metric accent must always fall on the vowel **which, in prose, would bear the final stress.**

2. The subdivisions most commonly met with are :

(*a*) 3 + 3.

C'est Venús tout entiér(e) | à sa próí(e) attaché(e).
RACINE.

(*b*) 2 + 4.

Aux piéds de l'Eternél | je viéns m'humiliér.
Ibid.

(*c*) 4 + 2.

Et votre heureúx larcín | ne se peut plús celér.
Ibid.

3. Others, though less frequent, may also occur :

(*d*) 2 + 2 + 2.

J'aíme le són du cór | le soír au fónd des boís.
A. DE VIGNY.

Fuyárds, blessés, mouránts, | caissóns, brancárds, civiér(es).
V. HUGO.

(*e*) 1 + 5.

Pleúre, Jerusalém | pleúre, cite perfíd(e).
RACINE.

Cieúx, ecoutez ma vóix, | Térre, prête l'oreílll(e).
Ibid.

4. Since, as we have just pointed out, two successive hemistichs seldom have the same structure, it follows that the number of combinations of which the Alexandrine is capable is almost unlimited. For example :

(*a*) 2 + 4 | 3 + 3.

Et rós(e) elle a vecú | ce que vívent les rós(es).
MALHERBE.

(*b*) 3 + 3 | 2 + 4.

Cett(e) obscúre clarté | qui tómbe des étoíl(es).
CORNEILLE.

Elle meúrt dans mes brás | d'un mál qu'elle me cách(e).
RACINE.

(*c*) 3 + 3 | 4 + 2.

Ariáne ma sœúr, | de quel amoúr blessé(e).
Ibid.

(*d*) 3+3 | 1+5.

Un desórdr(e) eternél | régne dans mon esprít.
RACINE.

(*e*) 1+5 | 2+4.

Quoí, je negligeraís | le soín de ma vengeánc(e).
Ibid.

etc., etc.

It would be tedious to pursue this demonstration further.

5. Do not forget that in the classical Alexandrine the **sixth** syllable of every hemistich is invariably accented.

Thus we can write

Une ardénte lueúr | de paíx et de bonté,

or

Quels interéts, quels soíns | vous agítent, vous préssent ?

But we could **not** write

La lueur ardente | de paix et de bonté,

or

Quels soins vous agi**tent** | quels intérêts vous p**r**essent,

the *e* mute being, by nature, unfit to bear a stress.

This is one of the commonest errors made by young enthusiasts who try their hand at writing French verse.

6. Lastly, the division of the hemistich into its component groups must always be made immediately **after** the stressed vowel. If this is followed by a mute syllable, such syllable belongs to the *following* group. Thus :

Cett(e) obscú|re clarté | qui tóm|be des etoíl(es).

But not :

Cette obscúr(e) | clarte | qui tómbe | des étoíl(es).

The group **must end with the stressed vowel.**

The same principle is observed in English :

At the close of the day, when the hám|let is still.

Alexandrin ternaire.—The salient features of this kind of verse are entirely distinct from those which characterize the classical Alexandrine. The most important fact is

that, in the ternary line, the sixth syllable **is never accented.** The result is a totally different rhythm. The line is divided into *three groups*, with one accent on the last vowel of each. Examples :

> Une nuit claír(e) | un vent glacé | La neig(e) est roúg(e) . . .
> Je vais m'asseoír | parmi les Dieúx | dans le soleíl.
>
> LECONTE DE LISLE.

This kind of line, divided into three *equal* groups of four syllables, is the only true *trimètre.*

But many other combinations are possible, e.g.:

3 + 5 + 4.

> J'ai l'extás(e) | et j'ai la terreúr | d'être choisí.
>
> P. VERLAINE.

4 + 6 + 2.

> La melodí(e) | encor quelques instánts | se traín(e).
>
> V. HUGO.

etc., etc.

The genesis of the ternary line is interesting, but before we can go into it, it is necessary to explain what is meant by the term **enjambement.** Enjambement takes place when the sense of a phrase is not completed *within the line*, but overflows into the next, as in V. Hugo's defiant lines :

> Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier
> Dérobé.—

We have already quoted (p. xxx) Boileau's dictatorial edict :

> Que toujours, dans vos vers, le sens, coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Its aim was not only to insist on the strict observance of the caesura, but also to forbid the use of *enjambement.*

It should be noted that Boileau did not say

> suspende le *vers.*

He said

> suspende l'*hémistiche.*

This is very important. It means that the sense must be complete not only in each line, but *in each hemistich*, or, more accurately, that the caesura should not divide two words which stand in close syntactical relation—e.g. a noun and its adjective, or a verb and its adverb. For instance, if we divide the following line after the sixth syllable :

Il vit un œil tout grand | ouvert dans les ténèbres,

the whole sentence becomes nonsensical—therefore the division must be made elsewhere.

It is thus seen that Boileau's precept forbids **two** kinds of enjambement :

(*a*) *enjambement sur la rime*,
(*b*) *enjambement sur la césure*.

We can now come back to our point : the origin of the ternary line was the **enjambement sur la césure**, in disregard of the rule formulated by Boileau. And we shall see presently that it often was disregarded even in his own day—perhaps not deliberately, but none the less effectually.

Let us return to the example just quoted. The necessity of keeping *grand* and *ouvert* together as a single expression involves a shifting of the caesura to a position either before or after the sixth syllable :

Il vit un œil | tout grand ouvert dans les ténèbres,

or

Il vit un œil tout grand ouvert | dans les ténèbres.

In either case, this shifting of the caesura must inevitably upset the balance of the line. One part of it is too long and out of proportion to the other. To restore the rhythm, we must introduce **a second caesura**, so that the line will be divided into *three* groups instead of two :

Il vit un œíl | tout grand ouvért | dans les tenébres.

This breaking up of the line may have a further—and very interesting—consequence. The last group may be so short that the sense of the phrase cannot be completed

unless it overflows into the next line. Thus the *enjambement sur la césure* brings about an *enjambement sur la rime*, which in its turn may bring about a second *enjambement sur la césure*, followed by a second *enjambement sur la rime*, etc.

The following example will show that the number of possible combinations is almost unlimited, and that in this way verse may acquire an extraordinary variety and plasticity :

> On entendaít le bruit des decháarges | semblábl(e)
> A des ecrouleménts enórmes || les fauboúrgs
> De la ville d'Eylaú prenai(ent) feú || les tamboúrs
> Redoublai(ent) leur musíque horríble || et sous la nú(e),
> Six cents canóns | faisai(ent) la básse continú(e).
>
> V. Hugo, *Légende des Siècles.*

This passage produces a striking effect of 'prolongement,' giving the impression of rolling thunder.

It is sometimes said that the ternary Alexandrine was introduced by V. Hugo. This is quite erroneous. Many examples of it are to be found in the works of the classical writers, e.g.—

Mathurin Régnier :

> Facile au víc(e), | il hait les vieúx | et les dedaígn(e).

Corneille :

> Toujours aimér, | toujours souffrír, | toujours mourír.
> Ses yeux tén|dres, ses yeux perçánts | mais amoureúx.

Molière :

> Alléz, | vous devriez mourír | de pure hónt(e).
> Et je brú|le qu'un nœud d'amitié | nous uníss(e).

Racine :

> Oui, c'est Joás, | je cherche en vaín | à me trompér.
> Je puis l'aimér | sans être esclá|ve de mon pér(e).
> Quelquefois | ell(e) appell(e) Oréste | a son secoúrs.
> Toujours punír, | toujours tremblér | dans vos projéts.
> Qu'ai-je trouvé ? | Je vois la mórt | peint(e) a vos yeux.

La Fontaine :

Il s'evé|ille portant la maín | sur son viság(e).
Quand je suis seúl | je fais au plus bráv(e) | un defí.

But these writers probably wrote ternary lines as Monsieur Jourdain wrote prose, *sans le savoir*. They had no deliberate intention of breaking up the classical line. Hugo had, and boasted of it :

J'ai disloqué | ce grand niaís | d'Alexandrín.
(*Contemplations*, i. 26.)

And this dislocation produced a whole crop of new rhythms, which he handled with a truly prodigious virtuosity and fertility of invention.

Yet, at first, even he showed a certain timidity, a kind of scruple, a lingering respect for the classical caesura. He was always careful that the sixth syllable should contain a fairly sonorous vowel. Modern poets have shown much greater boldness, and have carried the new system to its logical conclusions, frequently allowing the sixth syllable to fall on an enclitic or proclitic, or even on an *e mute*. Here are some characteristic examples :

The sixth syllable falls on—

(*a*) an article :

Pour elle seúl(e), | et *les* moiteúrs | de mon front bléme.
P. Verlaine.

La Faim sacré(e) | est *un* long meúr|tre legitíme.
Leconte de Lisle.

Le cœur charmé | fait *un* retoúr | melancolíque.
A. Theuriet.

(*b*) a possessive :

Cette musíqu(e) | et *ses* paró|les, entendú(es).
J. Richepin.

Mais pour ma fémm(e) | et *mes* petíts, | c'est autre chós(e).
F. Coppée.

Qui s'enfonçaí(ent) | sous *vos* rameaúx | comme des caíll(es).
F. Fabié.

(*c*) a preposition or adverb in proclitic position :

Je vais m'asseoír | *parmi* les Dieúx, | dans le soleíl.
LECONTE DE LISLE.

Mon dernier soúffl(e), | *avec* l'odeúr | des foins nouveaúx.
A. THEURIET.

S'enfonce au lár|ge *sur* sa bár|que solitaír(e).
J. RICHEPIN.

C'est vrai, qu'il soúf|fle *tout* de mém(e), | et pas pour rír(e).
Ibid.

Ah ! maintenánt, | c'est *comme* un vól | d'oiseaux meurtrís.
Ibid.

(*d*) an auxiliary verb :

Sur mes yeux loúrds | *seront* tombés | comme des voíl(es).
A. THEURIET.

Mon presidént, | je n'*ai* pas faít | de barricád(es).
F. COPPÉE.

(*e*) an *e mute* :

Sur des rivá|ges *de* ró|ses surnaturéll(es).
R. DE LA TAILHÈDE.

Les etoí|les dans *le* silén|c(e) une par ún(e).
Ibid.

Laisse la nuít | prend*re* les fleúrs | qu'elle moissónn(e).
P. QUILLARD.

Heurtait, joyeáx | d'être sonór(e) | en l'air legér.
H. DE RÉGNIER.

Et tout a coúp | l'ombre des feuíl|les remué(es).
JEAN MORÉAS.

(*f*) Lastly, many lines are so constructed that the medial caesura could not be enforced without cutting a word in two :

Elle filaít | pensivemént | la laine blánch(e).
TH. DE BANVILLE.

Celles qui fú|rent, familié|res, mes pensé(es).
H. DE RÉGNIER.

Obviously, it would be impossible to scan

Elle filait pensi||vement la laine blanche

or

Celles qui furent, fa||milières, mes pensées.

Such lines would probably have horrified V. Hugo. Yet they are the logical and legitimate outcome of the *enjambement sur la césure.*

All but two of the examples quoted above are genuine *trimètres*, consisting of three equal groups (4+4+4). But many other divisions of the line are possible :

3+5+4.

Les pieds nús | le regard obscúr | l'air effrayánt.
V. Hugo.

De la fleúr | de l'oiseau chantánt | du roc muét.
Ibid.

Et voilá | qu'au penchant des mérs | sur les collín(es).
Ibid.

Flamboyaí(ent) | comme deux sarménts | au fond d'un foúr.
P. Déroulède.

4+5+3.

On entendaít | aller et venír | dans l'enfér.
V. Hugo.

On ne sait pás | a quel denouemént | on assíst(e).
Ibid.

Et les enfánts | avec le printémps | sur la joú(e).
Ibid.

Et tout de suít(e) | avant leurs douz(e) áns | embarqués.
J. Richepin.

4+3+5.

Le duel reprénd | la mort plá|ne le sang ruisséll(e).
V. Hugo.

Sur des rivá|ges de ró|ses surnaturéll(es).
R. de la Tailhède.

5+3+4.

Dans l'azur des cieúx | hors de l'óm|br(e) et de l'oublí.
V. Hugo.

Le fleuv(e) a grand brúit | roul(e) un flót | rapid(e) et jaún(e).
Ibid.

3+4+5.

Durendál | sur son front brí|lle. Plus d'esperánc(e).
V. Hugo.

Pres des meú|les qu'on eût prí|ses pour des decómbr(es).
Ibid.

5 + 4 + 3.

Il est grand et blónd | l'autr(e) est petít | pâl(e) et brún.
V. Hugo.

Ladislas, furtíf | prend un couteáu | sur la nápp(e).
Ibid.

2 + 6 + 4.

Alórs | dans le silenc(e) horríbl(e) | un rayon blánc.
V. Hugo.

Avríl | s'est fait Titan pour noús | et nous enívr(e).
Ibid.

4 + 6 + 2.

La melodí(e) | encor quelques instánts | se traín(e).
V. Hugo.

S'approchant d'éll(e) | avec un doux sourír(e) | amí.
Ibid.

3 + 6 + 3.

Des empreín|tes de pieds de geánts | qu'il voyaít.
V. Hugo.

Il elév(e) | au-dessus de la mér | son cimiér.
Ibid.

Que de vívr(e) | et d'avoir dans la maín | une rós(e).
Ibid.

2 + 5 + 5.

Semblaít | le baillement noír | de l'eternité.
V. Hugo.

etc., etc.

It goes without saying that the ternary line is never used exclusively in the composition even of very short poems. But by skilfully mixing it with classical lines, modern poets have infused a new life into French prosody and obtained a rich, plastic, and flexible verse, often delightfully musical.

(The following approximate figures will give some idea of the proportion of ternary to classical lines: Lamartine and A. de Musset, less than 5 per cent—V. Hugo, 25 to 30 per cent—Verlaine, 50 to 60 per cent.)

The Rhetorical Stress.—The extraordinary variety of

accentual combinations offered by both types of the Alexandrine may be further enhanced by what the French call *accent oratoire*. When a word becomes emphasized, particularly under the influence of strong emotion, there is a tendency to throw the stress backwards, as for instance in míseráble, horríblemént, intóleráble, etc.

This emotional stress is of course common in poetry. But it must not be so exaggerated as to disorganize the rhythm ; *it must not displace the normal accents*, but should only be added, so as to strengthen the word, as in the following examples :

> Míseráble vengeúr d'une júste querélle.
>
> CORNEILLE, *Le Cid*.
>
> Állóns, mon brás, saúvóns du moins l'hónneúr !
>
> *Ibid.*

In the examples given in this chapter, many words which we did not accent (in order to avoid confusion) might well receive a *secondary* stress, e.g.

> Il vit un œíl | tout gránd ouvért | dans les tenébres.

Grand may be slightly emphasized, but the chief stress remains on ouvért.

The reader will now, we hope, be able to form a general impression of the nature of the modern Alexandrine, and may well ask himself : What remains of the accusation of monotony so often levelled against it ? If he is sincere, he will probably come to the conclusion that those who make it are guilty of confused thinking. If they do not take kindly to the Alexandrine, it is not on account of its *uniformity*, but, on the contrary, of its extreme fluidity. It is not because they find it rigid and mechanical, but because, to them, its rhythm seems elusive. They have the impression that there is ' nothing to get hold of ' !

But that impression is erroneous. French poetry, in

common with the poetry of all countries and of all ages, presents two essential features, **Variety** and **Unity.**

There must be Unity—i.e. a certain fixed type, a certain uniformity of structure—without which verse would have no character, no individual life, and would sink back into prose.

There must be Variety—i.e. a certain freedom in the treatment of details—or the verse will become tedious and uninteresting. These two elements are found in Greek, in Latin, and in English verse. They are also found in French, where unity is ensured by the necessary recurrence of the two fixed accents; while the movability of the secondary accents makes the verse very plastic and flexible, and the introduction of the ternary line, coming to break the regular flow of the metre, delights the ear by its novelty.

Far from being in any way inferior to the best metres of other countries, the Alexandrine of the present day, gradually brought to perfection by Hugo, Leconte de Lisle, the 'Parnassiens,' and Verlaine, is an instrument of admirable flexibility, capable of being modulated into every variety of tone.

Practical Hints

It is hoped that the following hints may prove of practical value, and help students to acquire that sense of rhythm without which poetry cannot be enjoyed.

1. Ask a cultured Frenchman to read you some verses, slowly and distinctly.

2. As classical lines, in almost every poem, are in the majority, assume that the lines you are going to hear will be of the classical type, and remember that the *unit* is the *hemistich*, i.e. six syllables.

3. Try to catch the first stress and then to *feel* how many more syllables are needed to make six. The first stress 'presses the button,' so to speak, and establishes contact, so that something within you says at once: 2 more, 3

more, etc. At first these calculations may perhaps be slow, but after a little practice they will soon become intuitive.

Now your friend begins :

Le lóng . . .

2 syllables—4 more needed. Here they are :

d'un chemin creúx.
Que nul ár . . . (3 more) -bre n'égáie.
Un grand chámp . . . (3 more) de blé múr.
Plein de soleíl . . . (2 more) s'endórt.
Et le haút . . . (3 more) du talús.
Couronné . . . (3 more) d'une háie.
Est cómm(e) . . . (4 more) un ruban vért.
Qui tiént . . . (4 more) des cheveux d'ór.

Take another example :

Une nuit claír(e) . . .

4 syllables—2 more needed before the next stress :

un vent glacé . . .

4 syllables when I expected 2! What does it mean? Simply that the line is a *trimètre*, and that the next group will again be of 4 syllables :

la neige est roúge.

Third example :

Le chevál (3 syll.) galopait toujoúrs (5 syll.) . . .

8 syllables in all so far. Therefore this is a ternary line, and another 4 syllables will complete it :

a perdre haleíne.

Don't object that this is a purely mechanical process. Of course it is. Every art has its technique, and *all* techniques are mechanical (e.g. violin-playing). But, given patience and perseverance, the time will come when this process no longer requires any conscious effort. It will have become second nature.

A good dancer does not *think* of what his feet are doing.

They just move—and move in the right way—without any conscious message from his brain.

6. Rhyme

Rhyme, that similarity of sound in the final syllables of two or more successive lines, is not at all indispensable to English verse. Milton, Thomson, Young, Cowper, Shelley, Wordsworth, and many others, have written long poems without rhyme; and in dramatic verse rhyme is very rarely used.

In French, on the other hand, **Rhyme is essential**, so that blank verse is an impossibility.

It may be asked: Why should it be?

We will ask, in our turn: Why is blank verse possible in English? Simply because, as we have pointed out (p. xxviii), English verse is *isometric*. It has a clear, obvious rhythm, which springs no surprises upon the ear. The heroic line, for instance, always contains five regular beats, and the rhythm being so well marked, there is no need of hammering out the final syllables. Rhyme only adds to the monotony which is one of the drawbacks of this kind of line. The proof is that it could only maintain itself in poetic drama by throwing rhyme overboard and thus muffling its endings.

Blank verse could only be possible in French if French verse were isometric. But, as we know, it never is. It is the mobility of the accents and the consequent variety of the rhythm that make rhyme indispensable; it marks the end of the metrical period in a definite and unmistakable manner. Rhyme is the **pulse** of verse.[1]

If rhyme was necessary to the classical Alexandrine

[1] The French *rime* is derived from Latin *rhythmus*; Ronsard uses the form *la rythme*. Similarly, in England, "the earlier *rime* was corrected *c.* 1560 to **rhythm**, which served for senses *rhythm* and *rhyme* till **rhyme** was established *c.* 1700 as different" (*Oxford English Dictionary*).

with its two *fixed* accents, how much more essential must it not become when the line has been 'dislocated' by *enjambement*, which has the effect of disconcerting the ear and creating an impression of insecurity?

What is called *rich* rhyme [1] was the natural consequence of the greater variety of romantic verse.

Though the general principles of rhyme in English and French may offer some points of resemblance, there are much more complicated rules in the latter language, owing mainly to its mute final consonants.

Rule I.—There can be **no rhyme between a masculine and a feminine line**,[2] "though their terminations may be so similar as to be hardly distinguishable from each other in ordinary conversation, as in the masculine and feminine participles *aimé* and *enflammée*, or to constitute puns, as in the words *mère* and *mer*." [3]

Rule II.—French rhymes must be **assonant**, that is to say, the vowels or diphthongs in the corresponding lines must have *exactly the same sound*.

Rule III.—French rhymes must be **consonant**, that is to say—

(*a*) **if sounded**, the consonants which follow the assonant vowels must be identical in the corresponding lines [4]:

'fer' and 'Jupiter.'
'Eurythus' and 'Pirithoüs.'
'clair' and 'mer.'
'orge' and 'forge.'
'obliques' and 'publiques.'

[1] For the explanation of this term see p. xlvii.

[2] A rhyme is called **feminine** when the tonic vowel is followed by a mute syllable, **masculine** when it is not. Thus *chétive* and *vive* are feminine rhymes, *pouvoir* and *savoir* masculine.

[3] A. Gosset, *Manual of French Prosody* (G. Bell).

[4] Thus in English, though beak and meet are assonant, they do not rhyme. But beak and meek do.

(*b*) if mute, they need not be identical, but they must belong to the same group.[1]

The following are the groups of consonants :

s, *x*, *z*. Thus

'parfois' is a correct rhyme to 'voix.'
'fis' to 'crucifix.'
'échos' to 'inégaux.'
'blessés' to 'assez.'
'frayés' to 'voyez.'
'permettiez' to 'chantiers.'

d and *t*. Thus

'profond' and 'satisfont.'
'd'abord' and 'mort.'
'nid' and 'unit.'

Therefore the rhyme 'mont—donc' (V. Hugo, *Le Satyre*) would be considered incorrect.

c and *g*, as 'sang' and 'blanc.' However, an exception is made in favour of *rang* and *sang*, which may also rhyme with words ending in *ant* or *ent* :

'sang' and 'puissant.'
'sang' and 'éblouissant.'

ds, *ts*, *cs*, *gs*. Any of these may also rhyme with *s*, *x*, or *z* (of course provided always that the assonant vowels are identical). For instance :

'flancs' and 'sanglants.'
'joncs' and 'monts.'
'morts,' 'remords' and 'corps.'
'miroitants' and 'printemps.'
'vétérans' and 'rangs.'
'troupiers' and 'pieds.'
'tu l'es' and 'reflets.'
'nouveaux' and 'pavots.'
'clous' and 'loups.'

[1] This rule is artificial and has merely an historical interest. It was generally observed during the classical period, but modern poets often disregard it.

N. B.—A vowel or diphthong *not* followed by a consonant may rhyme with an assonant vowel or diphthong followed by any *mute* consonant **except s, x, z.** Thus

'loin' and 'rejoint.'
'toi' and 'doigt.'
'fi' and 'suffit.'
'or' with 'endort.'
'cou' with 'soûl.'
'aquilon' with 'long.'
'béni' with 'nid.'

(But 'cou' can **not** rhyme with 'fous,' nor 'foi' with 'croix.')

Rule IV.—There can be **no rhyme** between a word ending in a **sounded** consonant and one ending in a **mute** consonant.

For instance, Victor Hugo ought not to have written

Nous avions cinq enfants, cela va faire sept.
Déjà, dans la saison mauvaise, on se passait
De souper . . .

The following are other instances of faulty rhymes:

. . . je n'ai point, comme fit Thamyris,
Des chansons à Phœbus voulu ravir le prix.

Alors qu'ayant des yeux je traversai les flots;
Car jadis, abordant à la sainte Délos.

. . . ô monts, ô durs cailloux,
Quels doux frémissements vous agitèrent tous.

. . . les pièges inconnus,
Et dans ce fer mobile emprisonnait Vénus!

Such rhymes are quite unpardonable, since they compel us to pronounce *passaitt, le priss, les floss, caillouss, inconnuss,* just as if we were 'Marseillais' and dwellers in the 'canebière.'

For the same reason, Baudelaire ought not to have written

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever . . .

for the *r* in *hiver* is sounded, and that in *élever* is not.

Rule V.—French rhymes must, as far as possible, be **supported.**

In English, the consonants which *precede* the assonant vowels need not be identical in the corresponding lines. Thus ' **b**all ' and ' **c**all ' constitute a rhyme. In French such a rhyme would be very poor. For a rhyme to be good—or, as the French say, **riche**—the assonant vowels must be supported by the same consonant,[1] called **consonne d'appui**.

Thus, ' a**i**mer ' and ' ro**ch**er ' can hardly be said to rhyme at all ; but ' a**i**mer ' and ' ra**m**er,' or ' ro**ch**er ' and ' cher**ch**er ' are good rhymes. ' Sombre ' and ' pénombre ' are sufficient rhymes, but ' **n**ombre ' and ' pé**n**ombre ' are better.

The theory respecting the *consonne d'appui* is comparatively modern. The classical poets paid very little attention to it, thinking—perhaps rightly—that the beauty of verse consists rather in the perfection of the whole line, of the choice of words, of the harmony, of the idea, than in the fullness and sonority of the rhymes. Even modern poets offer very frequent instances of rhyme from which the *consonne d'appui* is altogether absent. Some endings are found only in such a limited number of words that, were this law insisted upon, it would be almost impossible to rhyme. But no rhyme can be called *riche* without the *consonne d'appui.*

The *rime riche* was abandoned by the group of poets known as ' Symbolists,' who paid little attention to rhyme, and often confined themselves to mere assonance. See Verlaine's *Art poétique,* p. 164.

We have now to examine the **order** in which the rhymes are placed.

In long poems the lines are mostly in couplets, that is, they rhyme two by two : *aa, bb, cc,* etc. ; this kind of

[1] Or semi-consonant, such as **i** or **u**.

rhyme is called **rimes plates**; see Vigny's *Moïse*, Hugo's *La Conscience*, etc., etc.

Sometimes the lines with even and uneven numbers respectively rhyme together: *a b a b, c d c d*, etc., as in Musset's *L'Espoir en Dieu*. These are called **rimes croisées.**

If two masculine lines are placed *between* two feminine ones, or vice versa: *a b b a, c d d c*, etc., the rhymes are called **rimes embrassées.** See Hugo's *Booz endormi*, Leconte de Lisle's *Les Éléphants*, etc.

If the same rhyme occurs in more than two lines in succession, it is called **rime redoublée.** See A. de Musset's *La Nuit de Mai*.

Finally, the different systems of rhymes—plates, croisées, embrassées—may be mixed up together at the poet's fancy. This device is known as **rimes mêlées,** and is generally found in those poems which consist of *vers libres*, i.e. lines of varying length (see p. lxvii).

But, whatever be the order in which the rhymes are placed, one fundamental law has to be observed: masculine and feminine lines **must alternate throughout the poem**; that is to say, two *different* masculine (or two *different* feminine) rhymes cannot occur in immediate succession.

This law, known as the *loi de l'alternance des rimes*, dates from the time of Ronsard. It has been, on the whole, faithfully observed, and has probably given rise to less controversy than any other rule of prosody. Modern poets, however, often disregard it—sometimes with good effect, as in the following stanza:

> Écoutez la chanson bien douce
> Qui ne pleure que pour vous plaire;
> Elle est discrète, elle est légère,
> Un frisson d'eau sur de la mousse.
>
> P. Verlaine.

7. Enjambement

We have already explained (p. xxxiii) the meaning of the term ' enjambement ' and shown the influence exercised upon the structure of the Alexandrine by the *enjambement sur la césure*. We give below a few examples of *enjambement sur la rime*.

The classical rule forbidding overflow does not rest upon historic precedent.[1] The poets of the fifteenth and sixteenth centuries were not hindered by any such restrictions, and used enjambement freely, e.g.:

Se vous clamons, frères, pas n'en devez
Avoir desdaing . .

Villon.

Toute guerre est cruelle, et personne ne doit
L'entreprendre.

Garnier.

On dit que Jupiter, fasché contre la race
Des hommes . . .

Ronsard.

Lors sire Rat va commencer à mordre
Ce gros lien . . .

Marot.

Car, puisque la Fortune aveuglement dispose
De tout . . .

Régnier.

At the beginning of the seventeenth century, Malherbe[2] deprecated this overflowing of the sense from one line to the next; later, Boileau, in his *Art poétique*, commended him for it:

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence . . .
Les stances avec grâce apprirent à tomber
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois.

[1] Cf. Prof. Kastner's *History of French Versification.*
[2] In his Commentary on Desportes' poems.

That the great classical poets did not *always* ' accept his laws ' is shown by the following examples :

> . . . Puis donc qu'on nous permet de prendre
> Haleine.
>
> RACINE.

> . . . Et vous, venez au fait. Un mot
> Du fait.
>
> *Ibid.*

> . . . Qu'on me vienne aujourd'hui
> Demander : aimez-vous ?
>
> LA FONTAINE.

> . . . Et moi, je prends en diligence
> Mon cheval alezan.
>
> MOLIÈRE.

Yet it must be admitted that the majority submitted. At the end of the eighteenth century A. Chénier attempted to deliver French verse from its bonds of serfdom :

> Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
> S'asseyait . . .
>
> CHÉNIER.

After him, the work of emancipation was continued by V. Hugo and the other romantic poets, who, impatient of restrictions of any kind, finally shattered the old classical rules. Since then, modern poets have used enjambement whenever it suited their purpose, and claimed that—like the place of the caesura—the use or avoidance of it should be left to the judgement and artistic sense of each writer, rather than be settled uniformly by artificial rules which hinder genius and stifle inspiration.

8. HIATUS

Hiatus is the technical name given to the clashing of two sounded vowels. It is extremely common in prose. In poetry, however, two kinds of ' hiatus ' are strictly prohibited, according to classical canons—

(*a*) when a final sounded vowel clashes with an initial one, as in *Il est allé* ⌣ *à Paris*, or *Je suis venu* ⌣ *avant-hier* ;

(*b*) when a word ends in the combination of an accented vowel and either an unelided *e* mute or one of the mute endings *es*, *ent* ; as, for instance, *La pluie nous a surpris*, *Ils voient au loin*, etc. (see p. xxii (*c*)).

This rule is comparatively modern, and was unknown to the earlier French poets. It was invented by Ronsard, and found a consecration in the following clumsy lines of Boileau—

> Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
> Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

Up to the time of Ronsard the hiatus is frequently met with. Examples :

> Et m'a amour, dont le mercie
> Donné de ses biens largement.
>
> CHARLES D'ORLÉANS.

> A donc le rat, sans serpe ni couteau
> Il arriva joyeux et[1] ébaudy.
>
> CLÉMENT MAROT.

> La pluie nous a debués et lavés,
> Et le soleil desséchés et noircis ;
> Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés
> Et arrachés la barbe et les sourcils.
>
> FR. VILLON.

> Rivière, fontaine et ruisseau
> Portent en livrée jolie
> Gouttes d'argent, d'orfévrerie.
>
> CHARLES D'ORLÉANS.

Boileau's strict precept has given rise to much adverse criticism, and has been frequently disregarded :

> . . . Qu'on me vienne aujourd'hui
> Demander : aimez-vous ? Je répondrai que ⌣ oui.
>
> LA FONTAINE.

[1] The *t* of *et* not being heard, the word sounds exactly as a close *é*, and thus produces hiatus.

La partie brutale alors veut prendre empire
Dessus la sensitive.

MOLIÈRE.

Ah ! folle que tu⌣es
Comme je t'aimerais . . .

A. DE MUSSET.

Et lorsque peu⌣à peu les funèbres pavots . . .

A. THEURIET.

As a matter of fact, the rule is most arbitrary, and satisfies the eye rather than the ear. In actual pronunciation the hiatus occurs constantly. For instance :

When *e* mute is elided between two vowels—

On poursuit ma parti(*e*), on force une maison.

RACINE.

have we not in *parti*'*on* two vowel-sounds in succession ?

Again, when a vowel is followed by an unsounded consonant—

Un rat, hôte d'un champ.

LA FONTAINE.

pronounce ra'⌣'ôte.

"It does appear most incomprehensible that in a language delighting in hypsilonized and iotized vowels,[1] phrases like *tu es, il y a, si elle* should be rigorously excluded from verses —though their perfect euphony is proved by their indiscriminate use by poets till Malherbe, by their constant recurrence in prose, and by the free admission into modern verse of the *very same sounds* under the forms *tuais, il lia, partiel.*" [2]

Generally speaking, it will be found that modern poets use their own discretion in the matter, always avoiding harsh or unpleasant combinations, but not shrinking from the use of the hiatus when it does not offend the ear.

[1] i.e. vowels preceded by *u* or *i*. [2] A. Gosset.

9. Assonance and Alliteration

The word **assonance** has two different meanings:

(*a*) It may be used—in opposition to 'full rhyme'—to characterize the recurrence of the same accented vowel-sound at the end of two or more successive lines; *or*

(*b*) It may indicate the repetition of the same vowel-sound **within the body of the verse,** and generally in those syllables which bear a rhythmical stress:

> Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.
>
> Racine.

or again:

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!
>
> Racine.

Alliteration is the name given to the repetition of the same *consonant* within the body of the verse, or of several successive verses:

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
>
> Racine.
>
> Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.
>
> Racine.
>
> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle,
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
>
> V. Hugo.

Of recent years the use of alliteration and assonance has been raised to the dignity of a system by the group of poets known as 'Symbolists.' It is not enough, we are told, for the poet to express ideas or sentiments; he must select and combine his words in such a way that the mere *sounds* may be suggestive of the nature of these sentiments or ideas. In other words, he must discover and bring out the mysterious affinities which exist between **sound** and **thought.** Henceforth, the genius of the poet is to consist in turning to the best account the musical possibilities of words.

The result of such a system may be illustrated by a typical example, from the pen of one of its most brilliant representatives :

NOCTURNE

La blême lune allume en la mare qui luit,
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.
Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit
Module, en mal d'amour, sa molle mélodie.

Plus ne vibrent les vents en le mystère vert
Des ramures. La lune a tu leurs voix nocturnes :
Mais à travers le deuil du feuillage entr'ouvert
Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.

La vieille volupté de rêver à la mort
A l'entour de la mare endort l'âme des choses.
A peine la forêt parfois fait-elle effort
Sous le frisson furtif de ses métamorphoses.

Chaque feuille s'efface en des brouillards subtils.
Du zénith de l'azur ruisselle la rosée
Dont le cristal s'incruste en perles aux pistils
Des nénufars flottant sur l'eau fleurdelysée.

Rien n'émane du noir, ni vol, ni vent, ni voix,
Sauf lorsqu'au loin des bois, par soudaines saccades,
Un ruisseau turbulent roule sur les gravois :
L'écho s'émeut alors de l'éclat des cascades.

STUART MERRILL, *Les Gammes.*

No one will deny the existence of certain associations between the sounds of words and their meanings. It is evident that sounds—like colours—may be dull or vivid, dismal or lively, harsh or tender. But these associations must always remain vague ; at best, they can only suggest very indefinite and elementary states of mind : mirth, melancholy, passion, etc. . . . Even these faint impressions are to a large extent dependent on the general drift of the passage, and cannot assume a more definite shape

unless they are strengthened and completed by the exact sense of the words.

It is quite possible that the vowel **u** may be suggestive of 'twilight, fallen leaves, or dismal lakes,' and there is no doubt that Racine's well-known lines—

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée—

leave an impression of indescribable sadness. Perhaps the repetition of the **s** and **u** sounds may help to produce that impression; but does it not result above all from the meaning of the words, and from the state of mind suggested by the whole scene? Is it not conceivable that, in other circumstances, the same sounds might produce a very different effect? For instance, in La Fontaine's line:

> Il faisait sonner sa sonnette.

And is it not likely that the coupling together of such words as *brutes* and *culbutes*—though they are assonant in **u**—might arouse feelings that would be anything but melancholy?

There are often cases in which alliteration, far from being a pleasure to the ear, is decidedly discordant, and may even result in utter cacophony, as when Voltaire, in an unguarded moment, wrote this unfortunate line:

> Non, il **n**'est rien que **N**anine **n**'honore.

The truth is that, apart from sense, the suggestive power of sounds is both limited and unstable, depending as it does upon the temperament of the individual. Such impressions cannot be generalized or made the object of precise theories. They are essentially **subjective.**

Moreover, even if alliteration and assonance be all that is claimed for them, the Symbolists cannot pretend to have been the first to discover their possibilities. The examples quoted at the beginning of this chapter show conclusively that not only the Romanticists, but the great classic

writers of the seventeenth century made frequent use of these devices. Indeed, alliteration and assonance can be traced much farther back; they are constantly found in the Greek and Latin poets:

Pascitur in silva magna formosa iuvenca.

VERGIL.

They have existed in all languages and at all times; they are as old as literature.

And at all times there have been two kinds of alliteration, the *spontaneous* and the *artificial*.

To a great poet these affinities between sound and thought occur naturally; he does not seek them, he does not theorize about them. They are the intuitive manifestations of genius. They are merely *occasional*, and all the more impressive. When Racine writes this admirable line—

Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache—

the repetition of the **m** is probably unintentional, perhaps even unconscious.

On the other hand, alliteration exalted into a system and cultivated for its own sake—not as a means, but as an end—seems to be a phase of literary decadence. In the semi-barbarism of the sixth century, the poet Fortunatus, singing the praise of the Frankish king, Childebert II., exclaimed:

. . . Qui caput es capitum, Vir, capitale bonum,
Primus et a primis, prior et primoribus ipsis,
Qui potes ipse potens, quem iuvat Omnipotens
Florum flos, florens florea, flore fluens . . .

It will be interesting and amusing to compare these lines with Stuart Merrill's *Nocturne*. Verily, there is nothing new under the sun.

10. Different Kinds of Verse

After the Alexandrine, which is, as we have shown, the standard metre of the French, the verses most commonly used are those of ten and of eight syllables.

The same element of uniformity which we noticed in the Alexandrine also exists in these shorter lines, namely, a necessary **minimum of two accents,** one on the syllable which precedes the caesura, and one on the last sounded vowel.

Lines of ten syllables.—In ten-syllabled lines the caesura falls after the fourth or after the fifth syllable. The ten-syllabled line with the caesura after the fourth syllable is the earliest epic French line, and is equally suitable for lyric poetry ; to the English ear it adapts itself more readily than any other :

Sur le coteáu | la-bás ou sont les tómbes
Un beau palmíer | comme un panáche vért
Drésse sa téte | ou le soír les colómbes
Viénnent nichér | et se méttre a couvért.

Mais le matín | elles quíttent les bránches ;
Comme un collíer | qui s'egréne on les voít
S'eparpillér | dans l'air bleú, toutes blánches
Et se posér | plus loín sur quelque toít.

Mon áme est l'árbre | ou tous les soírs comme élles
De bláncs essaíms | de fólles visións
Tómbent des ciéux | en palpitánt des aíles
Pour s'envolér | des les premiers rayóns.

TH. GAUTIER.

The ten-syllabled line with a caesura after the fifth syllable is purely lyric—

J'ai dit a mon cœúr | a mon faíble cœúr
N'est-ce point asséz | de tant de tristésse ?
Et ne vois-tu pás | que changer sans césse
C'est a chaque pás | trouver la douleúr ?

A. DE MUSSET.

This kind of verse combines admirably with lines of five syllables, as in Sully-Prudhomme's charming poem *L'Agonie*:

Vous qui m'aideréz | dans mon agoníe,
Ne me dites rién,
Faites que j'enténde | un peu d'harmoníe
Et je mourrai bién.

La musique apaíse | enchánte et delíe
Des chóses d'en bás :
Bercez ma douleúr ; | je vous en supplíe
Ne lui párlez pás.

Je suis lás des móts, | je suis lás d'enténdre
Ce qui peút mentír ;
J'aime mieux les sóns | qu'au lieu de compréndre
Je n'ai qu'à sentír.

Une melodíe | ou l'âme se plónge
Et qui, sans effórt,
Me fera passér | du delire au sónge,
Du sónge à la mórt.

Lines of nine syllables are generally accented in the same way as those of ten syllables, with the caesura after the fourth. But these lines are not common, and need hardly be considered here. We have given one characteristic example, *Art poétique* (p. 163).

Lines of eight syllables.—The eight-syllabled line has the reputation of being the easiest and freest verse, and, used by itself, forms the commonest of all lyric metres. The caesura falls *generally* after the fourth syllable, but no hard-and-fast rule can be laid down. Of the two necessary accents the last only is fixed; the place of the first is very variable. It will be well to remember, however, that words which are closely connected by the sense, or by their syntactical relation, cannot well be separated by a pause :

Comme il fait noír | dans la vallée !
J'ai crú | qu'une fórme voilée
Flottait la-bás | sur la forét.
Elle sortaít | de la prairíe ;
Son píed | rasait l'hérbe fleuríe.
C'est une etrán|ge reverie !
Elle s'efface | et disparaít.

A. DE MUSSET.

Shorter lines.—There are also verses of any number of syllables from seven to one. These lines have no regular

caesura, as they are too crisp and too slight to allow of much division. They always have an accent on the last syllable; lines of seven and six syllables may occasionally have one or two secondary accents, the position of which is not fixed:

Proscrít, regárde les róses ;
Maí, joyeúx de l'aúbe en pleúrs,
Les reçoít toutes eclóses :
Proscrít, regárde les fleúrs.

Je pénse
Aux róses que je semaí :
Le mois de Maí sans la Fránce
Ce n'est pás le mois de Maí.
V. Hugo.

Lines of less than six syllables are very seldom used by themselves; as a rule they are mixed with longer lines.

In conclusion, students are advised to read attentively a well-known poem of V. Hugo, too long to be quoted here, which contains examples of almost every kind of line used in French poetry except the Alexandrine. The title is **Les Djinns** (*Orientales*, xxviii.).

11. The Lyric Stanza—'Vers Libres'—The Sonnet

It would require a volume[1] to describe all the varieties of stanzas, or rather **strophes**, to give them their French name, used in lyric poetry. It will be sufficient for our purpose if we give examples of some of those used by modern poets.

We must first examine the three-line stanza, the tercet. It was first used in the second half of the thirteenth century by Rustebeuf (*Le dit de l'Herberie*, *Le Mariage Rustebeuf*, *Le Miracle de Théophile*, etc. . . .), as in the following example:

[1] Cf. P. Martinon, *La Strophe*.

Seignor, qui ci estes venu,
Petit et grand, joue et chenu,
Il vos est trop bien avenu,
Sachiez de voir
Je ne vos veuil pas decevoir,
Bien le porrez apercevoir
Ainz que m'en voise.
Asseez vos, ne fêtes noise,
Si escotez, s'il ne vos poise.

If we are to believe the Breton poet Auguste Brizeux (1803–1855), he was the first to revive this form of verse in modern times; e.g.:

Nul n'a versé sur moi les fruits de la sagesse
Moi-même j'amassai ma tardive richesse :
Ce peu que j'ai, du moins j'en veux faire largesse.

Je ne compterai plus mes ennuis et mes pleurs,
Si parfois ma pensée a fécondé les cœurs,
Si ceux qui m'ont connu sont devenus meilleurs.

Another and very beautiful form of three-line stanza is the **terza rima**—the measure used by Dante in *La Divina Commedia*. It was borrowed from the Italians at the time of the Renaissance, in common with the sonnet, and many other artistic forms and symbols. The first French poet to appropriate it was Le Maire de Belges. In the prologue to his *Concorde des deux langages* (1509) he says: "La première partie contiendra la description du Temple de Vénus . . . et sera rhythmée de vers tiercets à la façon Italienne, . . . ce que *nul autre de notre langue gallicane ha encores attenté d'ensuivre*, au moins que je sache." Here are the opening lines of Le Maire's *Concord* :

En la verdeur du mien florissant aage
D'amours servir me voulus entremettre :
Mais je n'y eus ni proufit n'avantage.

Je fis maint vers, maint couplet et maint metre
Cuydant suivir, par noble Poësie,
Le bon Petrarque, en amours le vrai maistre.

Tant me fourray dedans tel' fantasie, etc., etc.[1]

[1] Cf. Prof. Kastner's *History of French Versification*, p. 168.

Subsequently the terza rima was used by Mellin de St. Gelais (1487–1558), Jodelle (1532–1573), Baïf (1522–1589), Desportes (1546–1606), etc. Among modern poets, Théophile Gautier and Leconte de Lisle have used this rhythm occasionally. We give an example from Gautier, *Terza Rima* (p. 137).

An examination of this poem will show the order of the rhymes. In the first tercet the first line rhymes with the third, then the second line rhymes with the first and third lines of the second tercet, etc. The scheme is :

a b a b c b c d c . . . x y x y

The terza rima first appears in English poetry in Chaucer's *Complaint to his Lady*. It was also used by Wyatt and by Surrey. In modern times Shelley[1] and Byron have written various poems in terza rima. The following well-known passage of Dante's *Inferno*, with Byron's literal translation, will give the student an opportunity of comparing the Italian and the English terza rima with the French example given in this volume :

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancilotto, come amor lo strinse :
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso :
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,

La bocca mi baciò tutto tremante :
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse :
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

. . . . . .

[1] See Shelley's *Triumph of Life*.

Here is Byron's translation :

We read one day for pastime, seated nigh,
Of Lancilot, how love enchained him too :
We were alone, quite unsuspiciously.

But oft our eyes met, and our cheeks in hue
All o'er discoloured by that reading were ;
But one point only wholly us o'erthrew.

When we read the long-sighed-for smile of her
To be thus kissed by such devoted lover,
He who from me can be divided ne'er

Kissed my mouth, trembling in the act all over.
Accursed was the book and he who wrote !
That day no further leaf we did uncover.
. . . . . .

The four-line stanza, the **quatrain**, offers three combinations of rhyme ; the lines may be of equal or of different length.

(*a*) **Rimes plates :**

a a b b c c d d

etc. See *Le Flacon* (p. 150).

(*b*) **Rimes croisées :**

a b a b c d c d

etc. This stanza is extremely common ; see *L'Isolement* (p. 1), *Le Lac* (p. 9), *L'Albatros* (p. 148). This is also the stanza used by Gray in his *Elegy*.

(*c*) **Rimes embrassées :**

a b b a c d d c

etc. See *Booz endormi* (p. 77), *L' Homme et la mer* (p. 153).

The **five-line stanza** is rather uncommon ; it is generally rhymed thus :

a a b a b

See *Le Chasseur noir* (p. 67).

By far the most beautiful and most frequently recurring

of all lyric stanzas is that of six lines, the **sixain**, rhymed in the following order :

a a b c c b

the third and sixth lines being generally shorter.

Comme elle court ! voyez ! par les poudreux sentiers,
Par les gazons tout pleins de touffes d'églantiers,
Par les blés où le pavot brille,
Par les chemins perdus, par les chemins frayés,
Par les monts, par les bois, par les plaines, voyez
Comme elle court, la jeune fille !

V. Hugo, *Lazzara.*

See also *Oceano Nox* (p. 58), *La Nuit de décembre* (p. 86).

The length of the lines may be varied in different ways, but the rhymes remain in the same order. The following form of stanza, invented by Ronsard, is exceedingly beautiful :

Sur la bruyère arrosée
De rosée,
Sur le buisson d'églantier ;
Sur les ombreuses futaies ;
Sur les haies
Croissant au bord du sentier.

Th. Gautier, *La Libellule.*

La Bouteille à la mer (p. 39) offers a fine example of a strongly-built **seven-line stanza.**

Stanzas of eight lines, called **huitains,** and of ten lines, called **dizains,** frequently occur in fifteenth and sixteenth century lyrics. By far the best forms of these two ' strophes ' are those found in ' ballades.'

The ' ballade ' consists of three ' huitains ' or three ' dizains,' followed by a half-stanza, addressing the person to whom the ' ballade ' is dedicated by some such title as *prince, sire, reine, dame.* This half-stanza, which is written on the same rhymes as the last halves of the ' huitains ' or ' dizains,' as the case may be, is called the **envoi.** Each ' huitain ' (or ' dizain '), as well as the ' envoi,' ends with the same line, called the *refrain* or ' burden.'

The **huitain** is a stanza containing eight lines of eight syllables each, with a caesura after the fourth syllable, and written on three rhymes, arranged as follows :

a b a b b c b c

The **dizain** is a stanza containing ten lines of ten syllables each, with a caesura after the fourth syllable, and written on four rhymes arranged thus :

a b a b b c c d c d

The *Ballade des dames du temps jadis*, which Villon wrote in huitains, is well known in England, thanks to D. G. Rossetti. The three rhymes are *is*, *aine*, and *an* :

Dites-moi où, n'en quel pays
Est Flora, la belle Romaine,
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine ?
Écho parlant quand bruit on mène
Dessus rivière, ou sus étang,
Qui beauté eut trop, plus qu'humaine ?

Burden—Mais où sont les neiges d'antan ? [1]

Où est la très sage Héloïs
Pour qui fut châtré et puis moine
Pierre Abailard [2] à Saint-Denis ?
Pour son amour eut cette essoine.[3]
Semblablement où est la Reine [4]
Qui commanda que Buridan
Fût jeté en un sac, en Seine ?

Burden—Mais où sont les neiges d'antan ?

[1] *D'antan*, of yester-year (*ante-annum*).

[2] *Abailard*, or *Abélard*, philosopher and theologian, seduced Héloïse, niece of Canon Fulbert, was cruelly mutilated by the latter, and retired into a convent (died in 1142).

[3] *Essoine*, misfortune. It must be remembered that until the end of the seventeenth century, and even later, *oi*, *ei*, and *ai* were assonant. This explains why *moine* and *essoine* are made to rhyme with *reine* and *seine*. Rhymes in *ai* and *oi* are constantly found in Corneille and Racine.

[4] *Reine*, Marguerite de Bourgogne.

La Reine blanche comme un lis
Qui chantait à voix de Sirène,
Berthe au grand pied,[1] Biétris, Allys,
Harembouges,[2] qui tint le Maine,
Et Jeanne,[3] la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen ?
Où sont-ils, Vierge souveraine ?

Burden—Mais où sont les neiges d'antan ?

Envoi

Prince, n'enquerez de semaine [4]
Où elles sont, ne de cet an,
Que ce refrain ne vous remène :

Burden—Mais où sont les neiges d'antan ?

The following ballade of dizains, known under the name of *Ballade des pendus*, was written by Villon when under sentence of death (he was afterwards pardoned by the king). The four rhymes are *vez*, *cis*, *rie*, and *oudre* :

Frères humains, qui après nous vivez,[5]
N'ayez les cœurs contre nous endurcis ;
Car, si pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plutôt de vous mercis.
Vous nous voyez ci-attachés, cinq, six ;
Quant à la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça [6] dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
De notre mal personne ne s'en rie,

Burden—Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.

Si vous clamons, frères, pas n'en devez
Avoir dédain, quoique fûmes occis [7]
Par justice ; toutefois vous savez
Que tous hommes n'ont pas bon sens assis.

[1] *Berthe au grand pied*, wife of King Pepin, and mother of Charlemagne.

[2] *Harembouges*, Countess of Maine.

[3] *Jeanne*, Joan of Arc.

[4] *De semaine*, this week.

[5] These words are supposed to be spoken by the skeletons of the hanged men.

[6] *Pieça*, long ago.

[7] *Occis*, executed.

Intercédez doncques de cœur rassis
Envers le Fils de la Vierge Marie ;
Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
Nous préservant de l'infernale foudre ;
Nous sommes morts. Âme ne nous harie,[1]

Burden—Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.

La pluie nous a débués [2] et lavés,
Et le soleil desséchés et noircis.
Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés
Et arrachés la barbe et les sourcis.
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis,
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesse il nous charrie,
Plus becquetés d'oiseaux, que dés à coudre ;
Hommes, ici n'usez de moquerie,

Burden—Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.

Envoi

Prince Jésus, qui sur tous seigneurie,
Garde qu'enfer n'ait de nous la maistrie,
A lui n'ayons que faire, ne que soudre,
Ne soyez donc de notre confrérie,

Burden—Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.

The nineteenth century poets often used the 'dizain,' but not always legitimately. Many of their so-called 'dizains' are open to one grave objection : they have no individual existence, they are not genuine stanzas. They simply consist of two shorter stanzas artificially linked together.

The following rule suffers no exception : *If a stanza be combined in such a way that by cutting it in two we obtain two stanzas, each complete in itself, it is no legitimate stanza.*

Let us take a few examples :

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
O ma pauvre Muse, est-ce toi ?
O ma fleur, ô mon immortelle,
Seul être pudique et fidèle

[1] *Harie*, torment. [2] *Débués*, soaked.

Où vive encor l'amour de moi,
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur.

A. DE MUSSET.

Is it not evident that, by cutting this stanza in two after the fifth line, we obtain two complete and perfect five-line stanzas ?

Many English poets have been guilty of the same error. Here is an example :

Bird of the wilderness,
Blithesome and cumberless,
Sweet be thy matin o'er moorland and lea !
Emblem of happiness,
Blest is thy dwelling-place,
O to abide in the desert with thee !
Wild is thy lay and loud,
Far in the downy cloud,
Love gives it energy, love gave it birth.
Where on thy dewy wing,
Where art thou journeying ?
Thy lay is in heaven, thy love is on earth.

HOGG, *The Skylark.*

This so-called twelve-line stanza consists of nothing more or less than two stanzas of six lines, each perfectly complete in itself.

Vers libres.—All stanzas, whatever be the length and order of the lines composing them, have one point in common—they are combined according to a definite system and conform to a particular type. Once the poet has selected a certain form of stanza, he generally adheres to it throughout the poem.

But if he is unwilling to bind himself to any pre-determined scheme, if he prefers to remain free in the disposition and combination of his lines, though securing more variety and elasticity than is afforded by couplets or crossed rhymes, he may adopt the arrangement known as *vers libres*.

A poem is said to be written in *vers libres* when it contains lines of any number of syllables mingled together at the poet's fancy and apparently without order. We say *apparently*, for these *vers libres*, far from being inferior to other metres, require a profound knowledge of rhythm, and a very delicate ear.

The earliest examples occur in the works of Mellin de St. Gelais (1487–1558). But it was not till the seventeenth century that this form of verse became fairly common. Most of the great poets of that period have used it to some extent (Corneille in *Agésilas*; Racine in the choruses of *Esther* and *Athalie*; Molière in *Amphitryon*; Quinault in his operas, etc.). It was the consummate art of La Fontaine which brought it to perfection. La Fontaine is, and will always remain, the acknowledged master of *vers libres*. His combinations, his resource and inventiveness in order to obtain certain effects, all the more pleasing as they are sudden and unexpected, are really marvellous. Almost any one of his fables may be quoted as an example:

Le Lion tint conseil et dit : mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux ;
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements.
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense ;
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.
Je me dévouerai donc s'il le faut, mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi.
Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse.
. . . . . .

(*Les animaux malades de la peste*, book vii. fable 1.)

In the eighteenth century *vers libres* were occasionally used by Voltaire in his lighter verses, and by a few minor poets (Chamfort, Gresset, Parny, etc.) in short epigrams or anacreontic pieces. But poetry on the whole was then at a low ebb, and *vers libres* shared the evil fortune of other metres. The lyric revival of the early nineteenth century did not restore this form of verse to public favour. The Romantic poets—and later the Parnassians—confined themselves exclusively to the Alexandrine and the lyric stanza. It was only within the last years of the nineteenth century that *vers libres* were revived and renovated by the Symbolists.

The chief differences [1] between the classical and the symbolist types of *vers libres* may be summed up as follows:

(*a*) While the poets of the classical period generally used regular lines with an even number of syllables—12, 10, 8, etc.—the Symbolists, faithful to their theory of the *Impair* (cf. Verlaine's *Art poétique*, p. 164), prefer uneven verses, such as those of 13, 11, and 9 syllables.

(*b*) While the classical poets never exceeded the maximum number of 12 syllables allowed by tradition, the Symbolists, impatient of any restrictions, introduced what has been called *le vers myriapode*, that is to say, lines of any number of syllables from 12 to 15, and even 17.[2]

(*c*) The Symbolists made a new departure in the treatment of *e* mute, and consequently in the manner of counting syllables. A different type of verse was thus created (*le vers familier*) in which the *e*'s which one would naturally drop in colloquial pronunciation may be elided, even before a consonant. The poet claims the liberty to read his lines as familiar prose, and to scan them accordingly. Thus, in

[1] It will of course be realized that we are only concerned here with differences of *structure*, not of poetic conception. We are discussing metre, not psychology.

[2] "Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. A présent, on fait *des vers à mille pattes*. Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia! Et surtout, ça n'est pas français!" (PAUL VERLAINE.)

the following lines of Paul Fort, the letters which we print in italics are neither pronounced nor counted in scansion :

Et je voyais des terre*s*, des terre*s* encor plus loin . . .
Les autre*s*, au bord du ciel, étaient déjà l'azur . . .
Au clair de lune la plaine herbeuse luit comme un marbre . . .
Ont laissé dans les source*s*, en remontant les rives . . .

(*d*) The Symbolists not only protested against the *rime riche*,[1] but deliberately weakened rhyme to mere assonance, and often discarded it altogether :

Une douceur et puis une lenteur
Et puis un geste caressant qui descend
Sur la moiteur
De mon front,
C'est votre main sur ma tristesse posée.

Une musique fleurie
Et puis une nostalgie inassouvie,
Une musique de douleur inapaisée,
Sur les fibres de mon cœur triste,
C'est votre voix comme une oiselle posée.

Une lueur de diamant
Au fond d'une eau froide et claire,
Une améthyste qui s'éclaire
Au reflet de mes yeux mornes,
C'est votre prunelle sur la mienne.

Mais votre bouche de sang et de crépuscule
Sur ma bouche de crépuscule et de sang
Ah ! c'est ton âme toute
Sur la mienne comme un chrysanthème posée.

C. Mauclair (*Sonatines d'automne*).

As a result of these innovations, modern *vers libres* have tended more and more (as Verlaine foresaw) to revert to mere rhythmical prose, and at the present day certain

[1] Cf. Verlaine's *Art poétique*, p. 163 :

Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie . . . etc.

poets[1] readily admit this tendency. For a fuller treatment of this question see A. Barre, *Le Symbolisme*, pp. 389-399.

The Sonnet.—This form was very popular in the sixteenth century. First introduced by Mellin de St. Gelais and Clément Marot, it was extensively used by Ronsard, Du Bellay, and the other poets of the 'Pléiade.'

Somewhat discarded during the seventeenth and eighteenth centuries, it was again brought into favour by the 'Parnassiens' (e.g. J. M. de Heredia).

The sonnet was imported from Italy, but the French poets did not strictly adhere to its original form. The classical sonnet of Petrarch is composed of two 'quatrains' having only two rhymes, followed by two tercets having two or three rhymes. The two quatrains are rhymed thus:

a b b a a b b a

The two tercets are rhymed thus:

c d e c d e

as in the following sonnet:

S' una fede amorosa, un cor non finto,
Un languir dolce, un desiar cortese,
S' oneste voglie in gentil foco accese,
S' un lungo error' in cieco laberinto,
Se nella fronte ogni pensier dipinto,
Od in voci interrotte appena intese,
Or da paura, or da vergogna offese,
S' un pallor di viola, e d' amor tinto;
S' aver altrui più caro che sè stesso,
Se lagrimar, e sospirar mai sempre
Pascendosi di duol, d' ira, e d' affanno;
S' arder da lunge, ed agghiacciar da presso
Son le cagion ch' amando i' mi distempre,
Vostro, Donna, 'l peccato, e mio fia 'l danno.

PETRARCH.

The form of the sonnet most frequently adopted by French poets is, however, the following, which French

[1] *e.g.* Paul Fort, Paul Claudel.

prosodists declare to be the only regular legitimate sonnet.[1] For the two quatrains:

a b b a a b b a

as in the Italian sonnet. For the two tercets:

c c d e d e

Example:

LES DANAÏDES

Toutes, portant l'amphore, une main sur la hanche,
Théano, Callidie, Amymone, Agavé,
Esclaves d'un labeur sans cesse inachevé,
Courent du puits à l'urne où l'eau vaine s'épanche.

Hélas! le grès rugueux meurtrit l'épaule blanche,
Et le bras faible est las du fardeau soulevé:
— Monstre, que nous avons nuit et jour abreuvé,
O gouffre, que nous veut ta soif que rien n'étanche?

Elles tombent, le vide épouvante leurs cœurs;
Mais la plus jeune alors, moins triste que ses sœurs,
Chante, et leur rend la force et la persévérance.

Tels sont l'œuvre et le sort de nos illusions.
Elles tombent toujours, et la jeune Espérance
Leur dit toujours: mes sœurs, si nous recommencions!

SULLY-PRUDHOMME.

Any sonnet which does not strictly conform to this type is called irregular. Needless to say, irregular sonnets are very common, and some are extremely beautiful, as for instance the following:

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère,
Un amour éternel en un moment conçu.
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

Hélas! j'aurai passé près d'elle inaperçu,
Toujours à ses côtés et pourtant solitaire,
Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.

[1] *Le Livre des sonnets* (Lemerre, 1875); cf. also Th. de Banville's *Petit Traité de poésie française* (Lemerre, 1871).

Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
Elle ira son chemin, distraite, et sans entendre
Ce murmure d'amour élevé sur ses pas.

A l'austère devoir pieusement fidèle,
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle :
" Quelle est donc cette femme ? " et ne comprendra pas.

FÉLIX ARVERS, *Mes Heures perdues*, 1833.

The sonnet is undoubtedly the most satisfying of all the *poèmes à forme fixe*.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème,

wrote Boileau. But the precision and conciseness of its form make its composition extremely difficult, for not only must the poet condense his subject within the short space of fourteen lines, but the idea which pervades the whole must, in French at any rate, be strikingly summed up in the last line! Lamartine even went so far as to say—jokingly—that one needs only read the last line of a perfect sonnet.

Several examples of modern sonnets will be found in this volume—two by Sainte-Beuve (pp. 126-127), four by Baudelaire (pp. 149, 151, 153), two by Verlaine (p. 166). All, except Verlaine's *Mon rêve familier*, are irregular.

In England [1] the sonnet was first introduced by Wyatt, whose *Songes and Sonnettes* were published with Surrey's poems in 1565. Here is Wyatt's translation of Petrarch's sonnet, quoted on p. lxxi :

If amorous fayth, or if an hart unfained,
A swete languor, a great lovely desire,
If honest will, kindled in gentle fire,
If long error in a blind mase chained,
If in my visage each thought distayned,
Or if my sparkelyng voyce, lower, or hier,
Which fear and shame so wofully doth tyre,
If pale colour, which love, alas, hath stayned;

[1] Cf. *Book of the Sonnet*, edited by Leigh Hunt and S. Adams Lee.

If to have another than myself more dere,
If wailyng or sighyng continually,
With sorofull anger fedyng busily ;
If burnyng a farre of, and fresyng nere,
Are cause that by love my selfe I stroy :
Yours is the fault, and mine the great annoy.

ALPHONSE DE LAMARTINE

L'ISOLEMENT

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon ;
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs :
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports ;
Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : " Nulle part le bonheur ne m'attend."

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours :
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire ;
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux !

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire ;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi !
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

(*Premières Méditations.*)

L'IMMORTALITÉ

Le soleil de nos jours pâlit dès son aurore ;
Sur nos fronts languissants à peine il jette encore
Quelques rayons tremblants qui combattent la nuit :
L'ombre croît, le jour meurt, tout s'efface et tout fuit.

Qu'un autre à cet aspect frissonne et s'attendrisse,
Qu'il recule en tremblant des bords du précipice,
Qu'il ne puisse de loin entendre sans frémir
Le triste chant des morts tout prêt à retentir,
Les soupirs étouffés d'une amante ou d'un frère
Suspendus sur les bords de son lit funéraire,
Ou l'airain gémissant, dont les sons éperdus
Annoncent aux mortels qu'un malheureux n'est plus !

Je te salue, ô mort ! Libérateur céleste,
Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur ;
Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur,
Ton front n'est point cruel, ton œil n'est point perfide :
Au secours des douleurs un Dieu clément te guide ;
Tu n'anéantis pas, tu délivres : ta main,
Céleste messager, porte un flambeau divin ;
Quand mon œil fatigué se ferme à la lumière,
Tu viens d'un jour plus pur inonder ma paupière ;
Et l'espoir près de toi, rêvant sur un tombeau,
Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau.

Viens donc, viens détacher mes chaînes corporelles !
Viens, ouvre ma prison ; viens, prête-moi tes ailes !
Que tardes-tu ? Parais ; que je m'élance enfin
Vers cet être inconnu, mon principe et ma fin !

Qui m'en a détaché ? Qui suis-je, et que dois-je être ?
Je meurs, et ne sais pas ce que c'est que de naître.
Toi qu'en vain j'interroge, esprit, hôte inconnu,
Avant de m'animer, quel ciel habitais-tu ?

Quel pouvoir t'a jeté sur ce globe fragile ?
Quelle main t'enferma dans ta prison d'argile ?
Par quels nœuds étonnants, par quels secrets rapports
Le corps tient-il à toi comme tu tiens au corps ?
Quel jour séparera l'âme de la matière ?
Pour quel nouveau palais quitteras-tu la terre ?
As-tu tout oublié ? Par delà le tombeau,
Vas-tu renaître encor dans un oubli nouveau ?
Vas-tu recommencer une semblable vie ?
Ou, dans le sein de Dieu, ta source et ta patrie,
Affranchi pour jamais de tes liens mortels,
Vas-tu jouir enfin de tes droits éternels ?

Oui, tel est mon espoir, ô moitié de ma vie !
C'est par lui que déjà mon âme raffermie
A pu voir sans effroi sur tes traits enchanteurs
Se faner du printemps les brillantes couleurs ;
C'est par lui que, percé du trait qui me déchire,
Jeune encore, en mourant vous me verrez sourire,
Et que des pleurs de joie, à nos derniers adieux,
A ton dernier regard, brilleront dans mes yeux.

" Vain espoir ! " s'écriera le troupeau d'Épicure
Et celui dont la main disséquant la nature,
Dans un coin du cerveau nouvellement décrit
Voit penser la matière et végéter l'esprit.
" Insensé," diront-ils, " que trop d'orgueil abuse,
Regarde autour de toi : tout commence et tout s'use,
Tout marche vers un terme et tout naît pour mourir :
Dans ces prés jaunissants tu vois la fleur languir,
Tu vois dans ces forêts le cèdre au front superbe
Sous le poids de ses ans tomber, ramper sous l'herbe ;
Dans leurs lits desséchés tu vois les mers tarir ;
Les cieux même, les cieux commencent à pâlir ;
Cet astre dont le temps a caché la naissance,
Le soleil, comme nous, marche à sa décadence,
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus
Le chercheront un jour et ne le verront plus !

Tu vois autour de toi dans la nature entière
Les siècles entasser poussière sur poussière,
Et le temps, d'un seul pas confondant ton orgueil,
De tout ce qu'il produit devenir le cercueil.
Et l'homme, et l'homme seul, ô sublime folie,
Au fond de son tombeau croit retrouver la vie,
Et dans le tourbillon au néant emporté,
Abattu par le temps, rêve l'éternité ! "

Qu'un autre vous réponde, ô sages de la terre !
Laissez-moi mon erreur : j'aime, il faut que j'espère ;
Notre faible raison se trouble et se confond.
Oui, la raison se tait ; mais l'instinct vous répond.
Pour moi, quand je verrais dans les célestes plaines
Les astres, s'écartant de leurs routes certaines,
Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
Parcourir au hasard les cieux épouvantés ;
Quand j'entendrais gémir et se briser la terre ;
Quand je verrais son globe errant et solitaire,
Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit ;
Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
Seul je serais debout : seul, malgré mon effroi,
Être infaillible et bon, j'espérerais en toi,
Et, certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits je t'attendrais encore !

Souvent, tu t'en souviens, dans cet heureux séjour
Où naquit d'un regard notre immortel amour,
Tantôt sur les sommets de ces rochers antiques,
Tantôt aux bords déserts des lacs mélancoliques,
Sur l'aile du désir, loin du monde emportés,
Je plongeais avec toi dans ces obscurités.
Les ombres, à longs plis descendant des montagnes,
Un moment à nos yeux dérobaient les campagnes ;
Mais bientôt, s'avançant sans éclat et sans bruit,
Le chœur mystérieux des astres de la nuit,

Nous rendant les objets voilés à notre vue,
De ses molles lueurs revêtait l'étendue.
Telle, en nos temples saints par le jour éclairés,
Quand les rayons du soir pâlissent par degrés,
La lampe, répandant sa pieuse lumière,
D'un jour plus recueilli remplit le sanctuaire.

Dans ton ivresse alors tu ramenais mes yeux
Et des cieux à la terre, et de la terre aux cieux :
" Dieu caché," disais-tu, " la nature est ton temple !
L'esprit te voit partout quand notre œil la contemple :
De tes perfections, qu'il cherche à concevoir,
Ce monde est le reflet, l'image, le miroir ;
Le jour est ton regard, la beauté ton sourire ;
Partout le cœur t'adore et l'âme te respire ;
Éternel, infini, tout-puissant et tout bon,
Ces vastes attributs n'achèvent pas ton nom ;
Et l'esprit, accablé sous ta sublime essence,
Célèbre ta grandeur jusque dans son silence.
Et cependant, ô Dieu ! par sa sublime loi,
Cet esprit abattu s'élance encore à toi,
Et, sentant que l'amour est la fin de son être,
Impatient d'aimer, brûle de te connaître."

Tu disais ; et nos cœurs unissaient leurs soupirs
Vers cet être inconnu qu'attestaient nos désirs :
A genoux devant lui, l'aimant dans ses ouvrages,
Et l'aurore et le soir lui portaient nos hommages,
Et nos yeux enivrés contemplaient tour à tour
La terre notre exil, et le ciel son séjour.

Ah ! si dans ces instants où l'âme fugitive
S'élance et veut briser le sein qui la captive,
Ce Dieu, du haut du ciel répondant à nos vœux,
D'un trait libérateur nous eût frappés tous deux ;
Nos âmes, d'un seul bond remontant vers leur source,
Ensemble auraient franchi les mondes dans leur course ;
A travers l'infini, sur l'aile de l'amour,
Elles auraient monté comme un rayon du jour,

Et, jusqu'à Dieu lui-même arrivant éperdues,
Se seraient dans son sein pour jamais confondues !
Ces vœux nous trompaient-ils ? Au néant destinés,
Est-ce pour le néant que les êtres sont nés ?
Partageant le destin du corps qui la recèle,
Dans la nuit du tombeau l'âme s'engloutit-elle ?
Tombe-t-elle en poussière ? ou, prête à s'envoler,
Comme un son qui n'est plus va-t-elle s'exhaler ?
Après un vain soupir, après l'adieu suprême
De tout ce qui t'aimait, n'est-il plus rien qui t'aime ?
Ah ! sur ce grand secret n'interroge que toi !
Vois mourir ce qui t'aime, Elvire, et réponds-moi !

(*Premières Méditations.*)

LE VALLON

Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,
N'ira plus de ses vœux importuner le sort ;
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,
Un asile d'un jour pour attendre la mort.

Voici l'étroit sentier de l'obscure vallée :
Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de paix.

Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure
Tracent en serpentant les contours du vallon ;
Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure,
Et non loin de leur source ils se perdent sans nom.

La source de mes jours comme eux s'est écoulée ;
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour :
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi les clartés d'un beau jour.

La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux ;
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,
J'aime à fixer mes pas, et, seul dans la nature,
A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux.

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie ;
Je viens chercher vivant le calme du Léthé.
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie :
L'oubli seul désormais est ma félicité.

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence ;
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

D'ici je vois la vie, à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé ;
L'amour seul est resté, comme une grande image
Survit seule au réveil dans un songe effacé.

Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile,
Ainsi qu'un voyageur qui, le cœur plein d'espoir,
S'assied, avant d'entrer, aux portes de la ville,
Et respire un moment l'air embaumé du soir.

Comme lui, de nos pieds secouons la poussière ;
L'homme par ce chemin ne repasse jamais :
Comme lui, respirons au bout de la carrière
Ce calme avant-coureur de l'éternelle paix.

Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne,
Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux ;
L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne,
Et, seule, tu descends le sentier des tombeaux.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours :
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.

De lumière et d'ombrage elle t'entoure encore :
Détache ton amour des faux biens que tu perds ;
Adore ici l'écho qu'adorait Pythagore,
Prête avec lui l'oreille aux célestes concerts.

Suis le jour dans le ciel, suis l'ombre sur la terre ;
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de l'astre du mystère
Glisse à travers les bois dans l'ombre du vallon.

Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :
Sous la nature enfin découvre son auteur !
Une voix à l'esprit parle dans son silence :
Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur ?

(*Premières Méditations.*)

LE LAC

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

O lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes ;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés ;
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos ;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

" O temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

" Assez de malheureux ici-bas vous implorent :
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.

" Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit : ' Sois plus lente ' ; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

" Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Hé quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?
Quoi ! passés pour jamais ? quoi ! tout entiers perdus ?
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus ?

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux !

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés !

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : " Ils ont aimé ! "

(*Premières Méditations.*)

LE CRUCIFIX

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
Symbole deux fois saint, don d'une main mourante,
Image de mon Dieu ;

Que de pleurs ont coulé sur tes pieds que j'adore,
Depuis l'heure sacrée où, du sein d'un martyr,
Dans mes tremblantes mains tu passas, tiède encore
De son dernier soupir !

Les saints flambeaux jetaient une dernière flamme ;
Le prêtre murmurait ces doux chants de la mort,
Pareils aux chants plaintifs que murmure une femme
A l'enfant qui s'endort.

De son pieux espoir son front gardait la trace,
Et sur ses traits, frappés d'une auguste beauté,
La douleur fugitive avait empreint sa grâce,
La mort sa majesté.

Le vent qui caressait sa tête échevelée
Me montrait tour à tour ou me voilait ses traits,
Comme l'on voit flotter sur un blanc mausolée
L'ombre des noirs cyprès.

Un de ses bras pendait de la funèbre couche ;
L'autre, languissamment replié sur son cœur,
Semblait chercher encore et presser sur sa bouche
L'image du Sauveur.

Ses lèvres s'entr'ouvraient pour l'embrasser encore ;
Mais son âme avait fui dans ce divin baiser,
Comme un léger parfum que la flamme dévore
Avant de l'embraser.

Maintenant tout dormait sur sa bouche glacée,
Le souffle se taisait dans son sein endormi,
Et sur l'œil sans regard la paupière affaissée
Retombait à demi.

Et moi, debout, saisi d'une terreur secrète,
Je n'osais m'approcher de ce reste adoré,
Comme si du trépas la majesté muette
L'eût déjà consacré.

Je n'osais !...Mais le prêtre entendit mon silence,
Et, de ses doigts glacés prenant le crucifix :
" Voilà le souvenir, et voilà l'espérance :
Emportez-les, mon fils ! "

Oui, tu me resteras, ô funèbre héritage !
Sept fois, depuis ce jour, l'arbre que j'ai planté
Sur sa tombe sans nom a changé de feuillage :
Tu ne m'as pas quitté.

Placé près de ce cœur, hélas ! où tout s'efface,
Tu l'as contre le temps défendu de l'oubli,
Et mes yeux goutte à goutte ont imprimé leur trace
Sur l'ivoire amolli.

O dernier confident de l'âme qui s'envole,
Viens, reste sur mon cœur ! parle encore, et dis-moi
Ce qu'elle te disait quand sa faible parole
N'arrivait plus qu'à toi ;

A cette heure douteuse où l'âme recueillie,
Se cachant sous le voile épaissi sur nos yeux,
Hors de nos sens glacés pas à pas se replie,
Sourde aux derniers adieux ;

Alors qu'entre la vie et la mort incertaine,
Comme un fruit par son poids détaché du rameau,
Notre âme est suspendue et tremble à chaque haleine
Sur la nuit du tombeau ;

Quand des chants, des sanglots la confuse harmonie
N'éveille déjà plus notre esprit endormi,
Aux lèvres du mourant collé dans l'agonie,
Comme un dernier ami :

Pour éclaircir l'horreur de cet étroit passage,
Pour relever vers Dieu son regard abattu,
Divin consolateur, dont nous baisons l'image,
Réponds, que lui dis-tu ?

Tu sais, tu sais mourir ! et tes larmes divines,
Dans cette nuit terrible où tu prias en vain,
De l'olivier sacré baignèrent les racines
Du soir jusqu'au matin.

De la croix, où ton œil sonda ce grand mystère,
Tu vis ta mère en pleurs et la nature en deuil ;
Tu laissas comme nous tes amis sur la terre,
Et ton corps au cercueil !

Au nom de cette mort, que ma faiblesse obtienne
De rendre sur ton sein ce douloureux soupir :
Quand mon heure viendra, souviens-toi de la tienne,
O toi qui sais mourir !

Je chercherai la place où sa bouche expirante
Exhala sur tes pieds l'irrévocable adieu,
Et son âme viendra guider mon âme errante
Au sein du même Dieu.

Ah ! puisse, puisse alors sur ma funèbre couche,
Triste et calme à la fois, comme un ange éploré,
Une figure en deuil recueillir sur ma bouche
L'héritage sacré !

Soutiens ses derniers pas, charme sa dernière heure ;
Et, gage consacré d'espérance et d'amour,
De celui qui s'éloigne à celui qui demeure
Passe ainsi tour à tour,

Jusqu'au jour où, des morts perçant la voûte sombre,
Une voix dans le ciel, les appelant sept fois,
Ensemble éveillera ceux qui dorment à l'ombre
De l'éternelle croix !

(*Nouvelles Méditations.*)

LA VIGNE ET LA MAISON

I

Le mur est gris, la tuile est rousse,
L'hiver a rongé le ciment ;
Des pierres disjointes la mousse
Verdit l'humide fondement ;
Les gouttières, que rien n'essuie,
Laissent, en rigoles de suie,
S'égoutter le ciel pluvieux,
Traçant sur la vide demeure
Ces noirs sillons par où l'on pleure,
Que les veuves ont sous les yeux.

La porte où file l'araignée,
Qui n'entend plus le doux accueil,
Reste immobile et dédaignée
Et ne tourne plus sur son seuil ;
Les volets que le moineau souille,
Détachés de leurs gonds de rouille,
Battent nuit et jour le granit ;
Les vitraux brisés par les grêles
Livrent aux vieilles hirondelles
Un libre passage à leur nid.

Leur gazouillement sur les dalles
Couvertes de duvets flottants
Est la seule voix de ces salles
Pleines des silences du temps.
De la solitaire demeure
Une ombre lourde d'heure en heure
Se détache sur le gazon :
Et cette ombre, couchée et morte,
Est la seule chose qui sorte
Tout le jour de cette maison !

II

Efface ce séjour, ô Dieu ! de ma paupière,
Ou rends-le-moi semblable à celui d'autrefois,
Quand la maison vibrait comme un grand cœur de pierre
De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits !

A l'heure où la rosée au soleil s'évapore
Tous ces volets fermés s'ouvraient à sa chaleur,
Pour y laisser entrer, avec la tiède aurore,
Les nocturnes parfums de nos vignes en fleur.

On eût dit que ces murs respiraient comme un être
Des pampres réjouis la jeune exhalaison ;
La vie apparaissait rose, à chaque fenêtre,
Sous les beaux traits d'enfants nichés dans la maison.

Leurs blonds cheveux épars au vent de la montagne,
Les filles, se passant leurs deux mains sur les yeux,
Jetaient des cris de joie à l'écho des montagnes,
Ou sur leurs seins naissants croisaient leurs doigts pieux.

La mère, de sa couche à ces doux bruits levée,
Sur ces fronts inégaux se penchait tour à tour,
Comme la poule heureuse assemble sa couvée,
Leur apprenant les mots qui bénissent le jour.

Moins de balbutiements sortent du nid sonore,
Quand, au rayon d'été qui vient la réveiller,
L'hirondelle au plafond qui les abrite encore,
A ses petits sans plume apprend à gazouiller.

Et les bruits du foyer que l'aube fait renaître,
Les pas des serviteurs sur les degrés de bois,
Les aboiements du chien qui voit sortir son maître,
Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix,

Montaient avec le jour ; et, dans les intervalles,
Sous des doigts de quinze ans répétant leur leçon,
Les claviers résonnaient ainsi que des cigales
Qui font tinter l'oreille au temps de la moisson !

III

Puis ces bruits d'année en année
Baissèrent d'une vie, hélas ! et d'une voix ;
Une fenêtre en deuil, à l'ombre condamnée,
Se ferma sous le bord des toits.

Printemps après printemps, de belles fiancées
Suivirent de chers ravisseurs,
Et, par la mère en pleurs sur le seuil embrassées,
Partirent en baisant leurs sœurs.

Puis sortit un matin pour le champ où l'on pleure
Le cercueil tardif de l'aïeul,
Puis un autre, et puis deux ; et puis dans la demeure
Un vieillard morne resta seul !

Puis la maison glissa sur la pente rapide
Où le temps entasse les jours,
Puis la porte à jamais se ferma sur le vide,
Et l'ortie envahit les cours !...

IV

. . . . . .
. . . . . .
O famille ! ô mystère ! ô cœur de la nature,
Où l'amour dilaté dans toute créature
Se resserre en foyer pour couver des berceaux !
Goutte de sang puisée à l'artère du monde,
Qui court de cœur en cœur toujours chaude et féconde,
Et qui se ramifie en éternels ruisseaux !

Chaleur du sein de mère où Dieu nous fit éclore,
Qui du duvet natal nous enveloppe encore
Quand le vent d'hiver siffle à la place des lits ;
Arrière-goût du lait dont la femme nous sèvre,
Qui, même en tarissant, nous embaume la lèvre ;
Étreinte de deux bras par l'amour amollis !

Premier rayon du ciel vu dans des yeux de femmes,
Premier foyer d'une âme où s'allument nos âmes,
Premiers bruits de baisers au cœur retentissants !
Adieux, retours, départs pour de lointaines rives,
Mémoire qui revient pendant les nuits pensives
A ce foyer des cœurs, univers des absents !

. . . . . .
. . . . . .

V

Dieu ! qui révèle aux cœurs mieux qu'à l'intelligence !
Resserre autour de nous, faits de joie et de pleurs,
Ces groupes rétrécis où de ta providence
Dans la chaleur du sang nous sentons les chaleurs ;

Où, sous la porte bien close,
La jeune nichée éclose
Des saintetés de l'amour
Passe du lait de la mère
Au pain savoureux qu'un père
Pétrit des sueurs du jour ;

Où ces beaux fronts de famille,
Penchés sur l'âtre et l'aiguille,
Prolongent leurs soirs pieux :
O soirs ! ô douces veillées
Dont les images mouillées
Flottent dans l'eau de nos yeux !

Oui, je vous revois tous, et toutes, âmes mortes !
O chers essaims groupés aux fenêtres, aux portes !
Les bras tendus vers vous, je crois vous ressaisir,
Comme on croit dans les eaux embrasser des visages
Dont le miroir trompeur réfléchit les images,
Mais glace le baiser aux lèvres du désir.

Toi qui fis la mémoire, est-ce pour qu'on oublie ?...
Non, c'est pour rendre au temps à la fin tous ses jours
Pour faire confluer, là-bas, en un seul cours,
Le passé, l'avenir, ces deux moitiés de vie
Dont l'une dit jamais et l'autre dit toujours.
Ce passé, doux Éden dont notre âme est sortie,
De notre éternité ne fait-il pas partie ?
Où le temps a cessé tout n'est-il pas présent ?
Dans l'immuable sein qui contiendra nos âmes
Ne rejoindrons-nous pas tout ce que nous aimâmes
Au foyer qui n'a plus d'absent ?

Toi qui formas ces nids rembourrés de tendresses
Où la nichée humaine est chaude de caresses,
Est-ce pour en faire un cercueil ?
N'as-tu pas, dans un pan de tes globes sans nombre,
Une pente au soleil, une vallée à l'ombre
Pour y rebâtir ce doux seuil ?

Non plus grand, non plus beau, mais pareil, mais le même,
Où l'instinct serre un cœur contre les cœurs qu'il aime,
Où le chaume et la tuile abritent tout l'essaim,
Où le père gouverne, où la mère aime et prie,
Où dans ses petits-fils l'aïeule est réjouie
De voir multiplier son sein !

Toi qui permets, ô père ! aux pauvres hirondelles
De fuir sous d'autres cieux la saison des frimas,
N'as-tu donc pas aussi pour tes petits sans ailes
D'autres toits préparés dans tes divins climats ?
O douce Providence ! ô mère de famille
Dont l'immense foyer de tant d'enfants fourmille,
Et qui les vois pleurer, souriante au milieu,
Souviens-toi, cœur du ciel, que la terre est ta fille
Et que l'homme est parent de Dieu !

(*Poésies diverses.*)

ALFRED DE VIGNY

MOÏSE

Le soleil prolongeait sur la cime des tentes
Ces obliques rayons, ces flammes éclatantes,
Ces larges traces d'or qu'il laisse dans les airs,
Lorsqu'en un lit de sable il se couche aux déserts.
La pourpre et l'or semblaient revêtir la campagne.
Du stérile Nébo gravissant la montagne,
Moïse, homme de Dieu, s'arrête, et, sans orgueil,
Sur le vaste horizon promène un long coup d'œil.
Il voit d'abord Phasga, que des figuiers entourent ;
Puis, au delà des monts que ses regards parcourent,
S'étend tout Galaad, Éphraïm, Manassé,
Dont le pays fertile à sa droite est placé ;
Vers le Midi, Juda, grand et stérile, étale
Ses sables où s'endort la mer occidentale ;
Plus loin, dans un vallon que le soir a pâli,
Couronné d'oliviers, se montre Nephtali ;
Dans des plaines de fleurs magnifiques et calmes,
Jéricho s'aperçoit : c'est la ville des palmes ;
Et, prolongeant ses bois, des plaines de Phogor,
Le lentisque touffu s'étend jusqu'à Ségor.
Il voit tout Chanaan, et la terre promise,
Où sa tombe, il le sait, ne sera point admise.
Il voit ; sur les Hébreux étend sa grande main,
Puis, vers le haut du mont il reprend son chemin.

Or, des champs de Moab couvrant la vaste enceinte,
Pressés au large pied de la montagne sainte,

Les enfants d'Israël s'agitaient au vallon
Comme les blés épais qu'agite l'aquilon.
Dès l'heure où la rosée humecte l'or des sables
Et balance sa perle au sommet des érables,
Prophète centenaire, environné d'honneur,
Moïse était parti pour trouver le Seigneur.
On le suivait des yeux aux flammes de sa tête,
Et, lorsque du grand mont il atteignit le faîte,
Lorsque son front perça le nuage de Dieu
Qui couronnait d'éclairs la cime du haut lieu,
L'encens brûla partout sur les autels de pierre.
Et six cent mille Hébreux, courbés dans la poussière,
A l'ombre du parfum par le soleil doré,
Chantèrent d'une voix le cantique sacré ;
Et les fils de Lévi, s'élevant sur la foule,
Tels qu'un bois de cyprès sur le sable qui roule,
Du peuple avec la harpe accompagnant les voix,
Dirigeaient vers le ciel l'hymne du Roi des Rois.

Et, debout devant Dieu, Moïse ayant pris place,
Dans le nuage obscur lui parlait face à face.

Il disait au Seigneur : " Ne finirai-je pas ?
Où voulez-vous encor que je porte mes pas ?
Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre. —
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
Voilà que son pied touche à la terre promise.
De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise,
Au coursier d'Israël qu'il attache le frein ;
Je lui lègue mon livre et la verge d'airain.

" Pourquoi vous fallut-il tarir mes espérances,
Ne pas me laisser homme avec mes ignorances,
Puisque du mont Horeb jusques au mont Nébo
Je n'ai pas pu trouver le lieu de mon tombeau ?
Hélas ! vous m'avez fait sage parmi les sages !
Mon doigt du peuple errant a guidé les passages.

J'ai fait pleuvoir le feu sur la tête des rois ;
L'avenir à genoux adorera mes lois ;
Des tombes des humains j'ouvre la plus antique,
La mort trouve à ma voix une voix prophétique,
Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations,
Ma main fait et défait les générations. —
Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !

" Hélas ! je sais aussi tous les secrets des cieux,
Et vous m'avez prêté la force de vos yeux.
Je commande à la nuit de déchirer ses voiles ;
Ma bouche par leur nom a compté les étoiles,
Et, dès qu'au firmament mon geste l'appela,
Chacune s'est hâtée en disant : ' Me voilà.'
J'impose mes deux mains sur le front des nuages
Pour tarir dans leurs flancs la source des orages ;
J'engloutis les cités sous les sables mouvants ;
Je renverse les monts sous les ailes des vents ;
Mon pied infatigable est plus fort que l'espace ;
Le fleuve aux grandes eaux se range quand je passe,
Et la voix de la mer se tait devant ma voix.
Lorsque mon peuple souffre, ou qu'il lui faut des lois,
J'élève mes regards, votre esprit me visite ;
La terre alors chancelle et le soleil hésite,
Vos anges sont jaloux et m'admirent entre eux. —
Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux ;
Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !

" Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
Les hommes se sont dit : ' Il nous est étranger ' ;
Et les yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,
Car ils venaient, hélas ! d'y voir plus que mon âme.
J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir ;
Les vierges se voilaient et craignaient de mourir.
M'enveloppant alors de la colonne noire,
J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire,
Et j'ai dit dans mon cœur : ' Que vouloir à présent ? '
Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant,

Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche ;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
Et, quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux.
O Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre ! "

Or, le peuple attendait, et, craignant son courroux,
Priait sans regarder le mont du Dieu jaloux ;
Car, s'il levait les yeux, les flancs noirs du nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,
Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
Enchaînait tous les fronts courbés de toutes parts.
Bientôt le haut du mont reparut sans Moïse. —
Il fut pleuré. — Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait pensif, et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

(*Poèmes antiques et modernes.*)

LA MAISON DU BERGER

À ÉVA

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
Portant comme le mien, sur son aile asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Éclairer pour lui seul l'horizon effacé ;

Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et, cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,
La lettre sociale écrite avec le fer ;

Si ton corps, frémissant des passions secrètes,
S'indigne des regards, timide et palpitant ;
S'il cherche à sa beauté de profondes retraites
Pour la mieux dérober au profane insultant ;
Si ta lèvre se sèche au poison des mensonges,
Si ton beau front rougit de passer dans les songes
D'un impur inconnu qui te voit et t'entend,

Pars courageusement, laisse toutes les villes ;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin ;
Du haut de nos pensers vois les cités serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.

La Nature t'attend dans un silence austère ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache, et sur les pâles ondes
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,
Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,
Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison.

Il est sur ma montagne une épaisse bruyère
Où les pas du chasseur ont peine à se plonger,
Qui plus haut que nos fronts lève sa tête altière,
Et garde dans la nuit le pâtre et l'étranger.
Viens-y cacher l'amour et ta divine faute ;
Si l'herbe est agitée ou n'est pas assez haute,
J'y roulerai pour toi la Maison du Berger.

Elle va doucement avec ses quatre roues,
Son toit n'est pas plus haut que ton front et tes yeux ;
La couleur du corail et celle de tes joues
Teignent le char nocturne et ses muets essieux.
Le seuil est parfumé, l'alcôve est large et sombre,
Et, là, parmi les fleurs, nous trouverons dans l'ombre,
Pour nos cheveux unis, un lit silencieux.

Je verrai, si tu veux, les pays de la neige,
Ceux où l'astre amoureux dévore et resplendit,
Ceux que heurtent les vents, ceux que la neige assiège,
Ceux où le pôle obscur sous sa glace est maudit.
Nous suivrons du hasard la course vagabonde.
Que m'importe le jour ? que m'importe le monde ?
Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.

Éva, qui donc es-tu ? Sais-tu bien ta nature ?
Sais-tu quel est ici ton but et ton devoir ?
Sais-tu que, pour punir l'homme, sa créature,
D'avoir porté la main sur l'arbre du savoir,
Dieu permit qu'avant tout, de l'amour de soi-même
En tout temps, à tout âge, il fît son bien suprême,
Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir ?

Mais si Dieu près de lui t'a voulu mettre, ô femme !
Compagne délicate ! Éva ! sais-tu pourquoi ?
C'est pour qu'il se regarde au miroir d'une autre âme,
Qu'il entende ce chant qui ne vient que de toi :
— L'enthousiasme pur dans une voix suave.
C'est afin que tu sois son juge et son esclave
Et règnes sur sa vie en vivant sous sa loi.

Ta parole joyeuse a des mots despotiques ;
Tes yeux sont si puissants, ton aspect est si fort,
Que les rois d'Orient ont dit dans leurs cantiques
Ton regard redoutable à l'égal de la mort ;
Chacun cherche à fléchir tes jugements rapides....
— Mais ton cœur, qui dément tes formes intrépides,
Cède sans coup férir aux rudesses du sort.

Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles,
Mais ne saurait marcher sans guide et sans appui.
Le sol meurtrit ses pieds, l'air fatigue ses ailes,
Son œil se ferme au jour dès que le jour a lui ;
Parfois, sur les hauts lieux d'un seul élan posée,
Troublée au bruit des vents, ta mobile pensée
Ne peut seule y veiller sans crainte et sans ennui.

Mais aussi tu n'as rien de nos lâches prudences,
Ton cœur vibre et résonne au cri de l'opprimé,
Comme dans une église aux austères silences
L'orgue entend un soupir et soupire alarmé.
Tes paroles de feu meuvent les multitudes,
Tes pleurs lavent l'injure et les ingratitudes,
Tu pousses par le bras l'homme... il se lève armé.

C'est à toi qu'il convient d'ouïr les grandes plaintes
Que l'humanité triste exhale sourdement.
Quand le cœur est gonflé d'indignations saintes,
L'air des cités l'étouffe à chaque battement.
Mais de loin les soupirs de tourmentes civiles,
S'unissant au-dessus du charbon noir des villes,
Ne forment qu'un grand mot qu'on entend clairement.

Viens donc ! le ciel pour moi n'est plus qu'une auréole
Qui t'entoure d'azur, t'éclaire et te défend ;
La montagne est ton temple et le bois sa coupole ;
L'oiseau n'est sur la fleur balancé par le vent,
Et la fleur ne parfume et l'oiseau ne soupire
Que pour mieux enchanter l'air que ton sein respire ;
La terre est le tapis de tes beaux pieds d'enfant.

Éva, j'aimerai tout dans les choses créées,
Je les contemplerai dans ton regard rêveur
Qui partout répandra ses flammes colorées,
Son repos gracieux, sa magique saveur :
Sur mon cœur déchiré viens poser ta main pure,
Ne me laisse jamais seul avec la Nature ;
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.

Elle me dit : " Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ;
Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre,
Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs.
Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.

" Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations ;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère, et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.

" Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée,
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.
Après vous, traversant l'espace où tout s'élance,
J'irai seule et sereine, en un chaste silence
Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers."

C'est là ce que me dit sa voix triste et superbe,
Et dans mon cœur alors je la hais, et je vois
Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe
Nourrissant de leurs sucs la racine des bois.
Et je dis à mes yeux qui lui trouvaient des charmes :
" Ailleurs tous vos regards, ailleurs toutes vos larmes,
Aimez ce que jamais on ne verra deux fois."

Oh ! qui verra deux fois ta grâce et ta tendresse,
Ange doux et plaintif qui parle en soupirant ?
Qui naîtra comme toi portant une caresse
Dans chaque éclair tombé de ton regard mourant,
Dans les balancements de ta tête penchée,
Dans ta taille dolente et mollement couchée,
Et dans ton pur sourire amoureux et souffrant ?

Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
Sur nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi ;
Vivez, et dédaignez, si vous êtes déesse,
L'homme, humble passager, qui dut vous être un roi ;
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines ;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule, en y posant ton front ?
Viens du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
Les grands pays muets longuement s'étendront.

Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
A rêver, appuyée aux branches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.

(*Les Destinées.*)

LA COLÈRE DE SAMSON

Le désert est muet, la tente est solitaire.
Quel pasteur courageux la dressa sur la terre
Du sable et des lions ? — La nuit n'a pas calmé
La fournaise du jour dont l'air est enflammé.
Un vent léger s'élève à l'horizon et ride
Les flots de la poussière ainsi qu'un lac limpide.
Le lin blanc de la tente est bercé mollement ;
L'œuf d'autruche, allumé, veille paisiblement,
Des voyageurs voilés intérieure étoile,
Et jette longuement deux ombres sur la toile.

L'une est grande et superbe, et l'autre est à ses pieds :
C'est Dalila, l'esclave, et ses bras sont liés
Aux genoux réunis du maître jeune et grave
Dont la force divine obéit à l'esclave.
Comme un doux léopard elle est souple et répand
Ses cheveux dénoués aux pieds de son amant.
Ses grands yeux, entr'ouverts comme s'ouvre l'amande,
Sont brûlants du plaisir que son regard demande,
Et jettent, par éclats, leurs mobiles lueurs.
Ses bras fins tout mouillés de tièdes sueurs,
Ses pieds voluptueux qui sont croisés sous elle,
Ses flancs, plus élancés que ceux de la gazelle,
Pressés de bracelets, d'anneaux, de boucles d'or,
Sont bruns, et, comme il sied aux filles de Hatsor,
Ses deux seins, tout chargés d'amulettes anciennes,
Sont chastement pressés d'étoffes syriennes.

Les genoux de Samson fortement sont unis
Comme les deux genoux du colosse Anubis.
Elle s'endort sans force et riante et bercée
Par la puissante main sous sa tête placée.
Lui, murmure le chant funèbre et douloureux
Prononcé dans la gorge avec des mots hébreux.
Elle ne comprend pas la parole étrangère,
Mais le chant verse un somme en sa tête légère.

" Une lutte éternelle, en tout temps, en tout lieu,
Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme,
Car la femme est un être impur de corps et d'âme.

" L'Homme a toujours besoin de caresse et d'amour,
Sa mère l'en abreuve alors qu'il vient au jour,
Et ce bras le premier l'engourdit, le balance
Et lui donne un désir d'amour et d'indolence.
Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,
Il rêvera partout à la chaleur du sein,
Aux chansons de la nuit, aux baisers de l'aurore,
A la lèvre de feu que sa lèvre dévore,

Aux cheveux dénoués qui roulent sur son front,
Et les regrets du lit, en marchant, le suivront.
Il ira dans la ville, et, là, les vierges folles
Le prendront dans leurs lacs aux premières paroles.
Plus fort il sera né, mieux il sera vaincu,
Car plus le fleuve est grand et plus il est ému.
Quand le combat que Dieu fit pour la créature
Et contre son semblable et contre la nature
Force l'Homme à chercher un sein où reposer,
Quand ses yeux sont en pleurs, il lui faut un baiser.
Mais il n'a pas encor fini toute sa tâche :
Vient un autre combat plus secret, traître et lâche ;
Sous son bras, sur son cœur se livre celui-là,
Et, plus ou moins, la Femme est toujours DALILA.

" Elle rit et triomphe ; en sa froideur savante,
Au milieu de ses sœurs elle attend et se vante
De ne rien éprouver des atteintes du feu.
A sa plus belle amie elle en a fait l'aveu :
Elle se fait aimer sans aimer elle-même ;
Un maître lui fait peur. C'est le plaisir qu'elle aime ;
L'Homme est rude et le prend sans savoir le donner.
Un sacrifice illustre et fait pour étonner
Rehausse mieux que l'or, aux yeux de ses pareilles,
La beauté qui produit tant d'étranges merveilles
Et d'un sang précieux sait arroser ses pas.
— Donc, ce que j'ai voulu, Seigneur, n'existe pas ! —
Celle à qui va l'amour et de qui vient la vie,
Celle-là, par orgueil, se fait notre ennemie.
La femme est, à présent, pire que dans ces temps
Où, voyant les humains, Dieu dit : ' Je me repens ! '
Bientôt, se retirant dans un hideux royaume,
La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome,
Et, se jetant de loin un regard irrité,
Les deux sexes mourront chacun de son côté.

" Éternel ! Dieu des forts ! vous savez que mon âme
N'avait pour aliment que l'amour d'une femme,
Puisant dans l'amour seul plus de sainte vigueur
Que mes cheveux divins n'en donnaient à mon cœur.

— Jugez-nous. — La voilà sur mes pieds endormie !
Trois fois elle a vendu mes secrets et ma vie,
Et trois fois a versé des pleurs fallacieux
Qui n'ont pu me cacher la rage de ses yeux,
Honteuse qu'elle était plus encor qu'étonnée
De se voir découverte ensemble et pardonnée,
Car la bonté de l'Homme est forte, et sa douceur
Écrase, en l'absolvant, l'être faible et menteur.

" Mais enfin je suis las. J'ai l'âme si pesante,
Que mon corps gigantesque et ma tête puissante
Qui soutiennent le poids des colonnes d'airain
Ne la peuvent porter avec tout son chagrin.
Toujours voir serpenter la vipère dorée
Qui se traîne en sa fange et s'y croit ignorée !
Toujours ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr,
La Femme, enfant malade et douze fois impur !
Toujours mettre sa force à garder sa colère
Dans son cœur offensé, comme en un sanctuaire
D'où le feu s'échappant irait tout dévorer !
Interdire à ses yeux de voir ou de pleurer !
C'est trop ! Dieu, s'il le veut, peut balayer ma cendre.
J'ai donné mon secret, Dalila va le vendre.
Qu'ils seront beaux, les pieds de celui qui viendra
Pour m'annoncer la mort ! — Ce qui sera sera ! "
Il dit et s'endormit près d'elle jusqu'à l'heure
Où les guerriers, tremblant d'être dans sa demeure,
Payant au poids de l'or chacun de ses cheveux,
Attachèrent ses mains et brûlèrent ses yeux,
Le traînèrent sanglant et chargé d'une chaîne
Que douze grands taureaux ne tiraient qu'avec peine,
Le placèrent debout, silencieusement,
Devant Dagon, leur dieu, qui gémit sourdement
Et deux fois, en tournant, recula sur sa base
Et fit pâlir deux fois ses prêtres en extase,
Allumèrent l'encens, dressèrent un festin
Dont le bruit s'entendait du mont le plus lointain,
Et près de la génisse aux pieds du dieu tuée
Placèrent Dalila, pâle prostituée,

Couronnée, adorée et reine du repas,
Mais tremblante et disant : " Il ne me verra pas ! "

Terre et ciel ! avez-vous tressailli d'allégresse
Lorsque vous avez vu la menteuse maîtresse
Suivre d'un œil hagard les yeux tachés de sang
Qui cherchaient le soleil d'un regard impuissant ?
Et quand enfin Samson, secouant les colonnes
Qui faisaient le soutien des immenses pylônes,
Écrasa d'un seul coup, sous les débris mortels,
Ses trois mille ennemis, leurs dieux et leurs autels ?

Terre et ciel ! punissez par de telles justices
La trahison ourdie en des amours factices,
Et la délation du secret de nos cœurs
Arraché dans nos bras par des baisers menteurs.

(*Les Destinées.*)

LE MONT DES OLIVIERS

I

Alors il était nuit, et Jésus marchait seul,
Vêtu de blanc ainsi qu'un mort de son linceul ;
Les disciples dormaient au pied de la colline,
Parmi les oliviers, qu'un vent sinistre incline ;
Jésus marche à grands pas en frissonnant comme eux ;
Triste jusqu'à la mort, l'œil sombre et ténébreux,
Le front baissé, croisant les deux bras sur sa robe
Comme un voleur de nuit cachant ce qu'il dérobe,
Connaissant les rochers mieux qu'un sentier uni,
Il s'arrête en un lieu nommé Gethsémani.
Il se courbe à genoux, le front contre la terre ;
Puis regarde le ciel en appelant : " Mon père ! "
— Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.
Il se lève étonné, marche encore à grands pas,
Froissant les oliviers qui tremblent. Froide et lente
Découle de sa tête une sueur sanglante.

Il recule, il descend, il crie avec effroi :
" Ne pourriez-vous prier et veiller avec moi ? "
Mais un sommeil de mort accable les apôtres.
Pierre à la voix du maître est sourd comme les autres.
Le Fils de l'Homme alors remonte lentement ;
Comme un pasteur d'Égypte, il cherche au firmament
Si l'Ange ne luit pas au fond de quelque étoile.
Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile
D'une veuve, et ses plis entourent le désert.
Jésus, se rappelant ce qu'il avait souffert
Depuis trente-trois ans, devint homme et la crainte
Serra son cœur mortel d'une invincible étreinte.
Il eut froid. Vainement il appela trois fois :
" Mon père ! " Le vent seul répondit à sa voix.
Il tomba sur le sable assis, et, dans sa peine,
Eut sur le monde et l'homme une pensée humaine.
— Et la terre trembla, sentant la pesanteur
Du Sauveur qui tombait aux pieds du Créateur.

II

Jésus disait : " O Père, encor laisse-moi vivre !
Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !
Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main ?
C'est que la Terre a peur de rester seule et veuve,
Quand meurt celui qui dit une parole neuve,
Et que tu n'as laissé dans son sein desséché
Tomber qu'un mot du ciel par ma bouche épanché.
Mais ce mot est si pur, et sa douceur est telle,
Qu'il a comme enivré la famille mortelle
D'une goutte de vie et de divinité,
Lorsqu'en ouvrant les bras j'ai dit : ' Fraternité.'

" Père, oh ! si j'ai rempli mon douloureux message,
Si j'ai caché le Dieu sous la face du sage,
Du sacrifice humain si j'ai changé le prix,
Pour l'offrande des corps recevant les esprits,

Substituant partout aux choses le symbole,
La parole au combat, comme aux trésors l'obole,
Aux flots rouges du sang les flots vermeils du vin,
Aux membres de la chair le pain blanc sans levain :
Si j'ai coupé les temps en deux parts, l'une esclave
Et l'autre libre ; — au nom du passé que je lave,
Par le sang de mon corps qui souffre et va finir,
Versons-en la moitié pour laver l'avenir !
Père libérateur ! jette aujourd'hui, d'avance,
La moitié de ce sang d'amour et d'innocence
Sur la tête de ceux qui viendront en disant :
' Il est permis pour tous de tuer l'innocent.'
Nous savons qu'il naîtra, dans le lointain des âges,
Des dominateurs durs escortés de faux sages
Qui troubleront l'esprit de chaque nation
En donnant un faux sens à ma Rédemption.
— Hélas ! je parle encor, que déjà ma parole
Est tournée en poison dans chaque parabole ;
Éloigne ce calice impur et plus amer
Que le fiel, ou l'absinthe, ou les eaux de la mer.
Les verges qui viendront, la couronne d'épine,
Les clous des mains, la lance au fond de ma poitrine,
Enfin toute la croix qui se dresse et m'attend,
N'ont rien, mon Père, oh ! rien qui m'épouvante autant !
Quand les Dieux veulent bien s'abattre sur les mondes,
Ils n'y doivent laisser que des traces profondes ;
Et, si j'ai mis le pied sur ce globe incomplet,
Dont le gémissement sans repos m'appelait,
C'était pour y laisser deux Anges à ma place
De qui la race humaine aurait baisé la trace,
La Certitude heureuse et l'Espoir confiant,
Qui, dans le paradis, marchent en souriant.
Mais je vais la quitter, cette indigente terre,
N'ayant que soulevé ce manteau de misère
Qui l'entoure à grands plis, drap lugubre et fatal,
Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.

" Mal et Doute ! En un mot je puis les mettre en poudre.
Vous les aviez prévus, laissez-moi vous absoudre

De les avoir permis. — C'est l'accusation
Qui pèse de partout sur la création ! —
Sur son tombeau désert faisons monter Lazare.
Du grand secret des morts qu'il ne soit plus avare,
Et de ce qu'il a vu donnons-lui souvenir ;
Qu'il parle. — Ce qui dure et ce qui doit finir,
Ce qu'a mis le Seigneur au cœur de la Nature,
Ce qu'elle prend et donne à toute créature,
Quels sont avec le ciel ses muets entretiens,
Son amour ineffable et ses chastes liens ;
Comment tout s'y détruit et tout s'y renouvelle,
Pourquoi ce qui s'y cache et ce qui s'y révèle ;
Si les astres des cieux tour à tour éprouvés
Sont comme celui-ci coupables et sauvés ;
Si la terre est pour eux ou s'ils sont pour la terre ;
Ce qu'a de vrai la fable et de clair le mystère,
D'ignorant le savoir et de faux la raison ;
Pourquoi l'âme est liée en sa faible prison,
Et pourquoi nul sentier entre deux larges voies,
Entre l'ennui du calme et des paisibles joies
Et la rage sans fin des vagues passions,
Entre la léthargie et les convulsions ;
Et pourquoi pend la Mort comme une sombre épée
Attristant la Nature à tout moment frappée ;
Si le juste et le bien, si l'injuste et le mal
Sont de vils accidents en un cercle fatal,
Ou si de l'univers ils sont les deux grands pôles,
Soutenant terre et cieux sur leurs vastes épaules ;
Et pourquoi les Esprits du mal sont triomphants
Des maux immérités, de la mort des enfants ;
Et si les Nations sont des femmes guidées
Par les étoiles d'or des divines idées,
Ou de folles enfants sans lampes dans la nuit,
Se heurtant et pleurant, et que rien ne conduit ;
Et si, lorsque des temps l'horloge périssable
Aura jusqu'au dernier versé ses grains de sable,
Un regard de vos yeux, un cri de votre voix,
Un soupir de mon cœur, un signe de ma croix,

Pourra faire ouvrir l'ongle aux Peines éternelles,
Lâcher leur proie humaine et reployer leurs ailes.
— Tout sera révélé dès que l'homme saura
De quels lieux il arrive et dans quels il ira."

III

Ainsi le divin Fils parlait au divin Père.
Il se prosterne encore, il attend, il espère,
Mais il remonte et dit : " Que votre volonté
Soit faite et non la mienne, et pour l'éternité ! "
Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie.
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir ;
La Terre, sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. — Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit rôder la torche de Judas.

LE SILENCE

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures,
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

(*Les Destinées.*)

LA MORT DU LOUP

I

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions, sans parler, dans l'humide gazon,

Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes,
Nous avons aperçu les grands ongles marqués
Par les loups voyageurs que nous avions traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu. — Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs ; seulement
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.
Rien ne bruissait donc, lorsque, baissant la tête,
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient mis en quête
A regardé le sable en s'y couchant ; bientôt,
Lui que jamais ici l'on ne vit en défaut,
A déclaré tout bas que ces marques récentes
Annonçaient la démarche et les griffes puissantes
De deux grands loups-cerviers et de deux louveteaux.
Nous avons tous alors préparé nos couteaux,
Et, cachant nos fusils et leurs lueurs trop blanches,
Nous allions pas à pas en écartant les branches.
Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils voyaient,
J'aperçois tout à coup deux yeux qui flamboyaient,
Et je vois au delà quatre formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères,
Comme font chaque jour, à grand bruit sous nos yeux,
Quand le maître revient, les lévriers joyeux.
Leur forme était semblable et semblable la danse ;
Mais les enfants du Loup se jouaient en silence,
Sachant bien qu'à deux pas, ne dormant qu'à demi,
Se couche dans ses murs l'homme leur ennemi.
Le père était debout, et plus loin, contre un arbre,
Sa louve reposait comme celle de marbre
Qu'adoraient les Romains, et dont les flancs velus
Couvaient les demi-dieux Rémus et Romulus.
Le Loup vient et s'assied, les deux jambes dressées,
Par leurs ongles crochus dans le sable enfoncées.

Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
Sa retraite coupée et tous ses chemins pris ;
Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante,
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu, qui traversaient sa chair,
Et nos couteaux aigus qui, comme des tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang ;
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

II

J'ai reposé mon front sur mon fusil sans poudre,
Me prenant à penser, et n'ai pu me résoudre
A poursuivre sa Louve et ses fils, qui, tous trois,
Avaient voulu l'attendre, et, comme je le crois,
Sans ses deux louveteaux, la belle et sombre veuve
Ne l'eût pas laissé seul subir la grande épreuve ;
Mais son devoir était de les sauver, afin
De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
A ne jamais entrer dans le pacte des villes
Que l'homme a fait avec les animaux serviles
Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
Les premiers possesseurs du bois et du rocher.

III

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
— Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
Il disait : " Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler."

(*Les Destinées.*)

LA BOUTEILLE A LA MER

CONSEIL À UN JEUNE HOMME INCONNU

I

Courage, ô faible enfant de qui ma solitude
Reçoit ces chants plaintifs, sans nom, que vous jetez
Sous mes yeux ombragés du camail de l'étude.
Oubliez les enfants par la mort arrêtés ;
Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre ;
De l'œuvre d'avenir saintement idolâtre,
Enfin, oubliez l'homme en vous-même. — Écoutez :

II

Quand un grave marin voit que le vent l'emporte
Et que les mâts brisés pendent tous sur le pont,
Que dans son grand duel la mer est la plus forte
Et que par des calculs l'esprit en vain répond ;
Que le courant l'écrase et le roule en sa course,
Qu'il est sans gouvernail et, partant, sans ressource,
Il se croise les bras dans un calme profond.

III

Il voit les masses d'eau, les toise et les mesure,
Les méprise en sachant qu'il en est écrasé,
Soumet son âme au poids de la matière impure
Et se sent mort ainsi que son vaisseau rasé.
— A de certains moments, l'âme est sans résistance ;
Mais le penseur s'isole et n'attend d'assistance
Que de la forte foi dont il est embrasé.

IV

Dans les heures du soir, le jeune capitaine
A fait ce qu'il a pu pour le salut des siens.
Nul vaisseau n'apparaît sur la vague lointaine,
La nuit tombe, et le brick court aux rocs indiens.
— Il se résigne, il prie ; il se recueille, il pense
A celui qui soutient les pôles et balance
L'équateur hérissé des longs méridiens.

V

Son sacrifice est fait ; mais il faut que la terre
Recueille du travail le pieux monument.
C'est le journal savant, le calcul solitaire,
Plus rare que la perle et que le diamant ;
C'est la carte des flots faite dans la tempête,
La carte de l'écueil qui va briser sa tête :
Aux voyageurs futurs sublime testament.

VI

Il écrit : " Aujourd'hui, le courant nous entraîne,
Désemparés, perdus, sur la Terre-de-Feu.
Le courant porte à l'est. Notre mort est certaine :
Il faut cingler au nord pour bien passer ce lieu.
— Ci-joint est mon journal, portant quelques études
Des constellations des hautes latitudes.
Qu'il aborde, si c'est la volonté de Dieu ! "

VII

Puis, immobile et froid, comme le cap des brumes
Qui sert de sentinelle au détroit Magellan,
Sombre comme ces rocs au front chargé d'écumes,
Ces pics noirs dont chacun porte un deuil castillan,
Il ouvre une bouteille et la choisit très forte,
Tandis que son vaisseau que le courant emporte
Tourne en un cercle étroit comme un vol de milan.

VIII

Il tient dans une main cette vieille compagne,
Ferme, de l'autre main, son flanc noir et terni.
Le cachet porte encor le blason de Champagne,
De la mousse de Reims son col vert est jauni.
D'un regard, le marin en soi-même rappelle
Quel jour il assembla l'équipage autour d'elle,
Pour porter un grand toste au pavillon béni.

IX

On avait mis en panne, et c'était grande fête ;
Chaque homme sur son mât tenait le verre en main ;
Chacun à son signal se découvrit la tête,
Et répondit d'en haut par un hourra soudain.
Le soleil souriant dorait les voiles blanches ;
L'air ému répétait ces voix mâles et franches,
Ce noble appel de l'homme à son pays lointain.

X

Après le cri de tous, chacun rêve en silence.
Dans la mousse d'Aï luit l'éclair d'un bonheur ;
Tout au fond de son verre il aperçoit la France.
La France est pour chacun ce qu'y laissa son cœur :
L'un y voit son vieux père assis au coin de l'âtre,
Comptant ses jours d'absence ; à la table du pâtre,
Il voit sa chaise vide à côté de sa sœur.

XI

Un autre y voit Paris, où sa fille penchée
Marque avec les compas tous les souffles de l'air,
Ternit de pleurs la glace où l'aiguille est cachée,
Et cherche à ramener l'aimant avec le fer.
Un autre y voit Marseille. Une femme se lève,
Court au port et lui tend un mouchoir de la grève,
Et ne sent pas ses pieds enfoncés dans la mer.

XII

O superstition des amours ineffables,
Murmures de nos cœurs qui nous semblez des voix,
Calculs de la science, ô décevantes fables !
Pourquoi nous apparaître en un jour tant de fois ?
Pourquoi vers l'horizon nous tendre ainsi des pièges ?
Espérances roulant comme roulent les neiges ;
Globes toujours pétris et fondus sous nos doigts !

XIII

Où sont-ils à présent ? où sont ces trois cents braves ?
Renversés par le vent dans les courants maudits,
Aux harpons indiens ils portent pour épaves
Leurs habits déchirés sur leurs corps refroidis.
Les savants officiers, la hache à la ceinture,
Ont péri les premiers en coupant la mâture :
Ainsi, de ces trois cents il n'en reste que dix !

XIV

Le capitaine encor jette un regard au pôle
Dont il vient d'explorer les détroits inconnus.
L'eau monte à ses genoux et frappe son épaule ;
Il peut lever au ciel l'un de ses deux bras nus.
Son navire est coulé, sa vie est révolue :
Il lance la bouteille à la mer, et salue
Les jours de l'avenir qui pour lui sont venus.

XV

Il sourit en songeant que ce fragile verre
Portera sa pensée et son nom jusqu'au port ;
Que d'une île inconnue il agrandit la terre ;
Qu'il marque un nouvel astre et le confie au sort ;
Que Dieu peut bien permettre à des eaux insensées
De perdre des vaisseaux, mais non pas des pensées ;
Et qu'avec un flacon il a vaincu la mort.

XVI

Tout est dit. A présent, que Dieu lui soit en aide !
Sur le brick englouti l'onde a pris son niveau.
Au large flot de l'est le flot de l'ouest succède,
Et la bouteille y roule en son vaste berceau.
Seule dans l'Océan la frêle passagère
N'a pas pour se guider une brise légère ;
Mais elle vient de l'arche et porte le rameau.

XVII

Les courants l'emportaient, les glaçons la retiennent
Et la couvrent des plis d'un épais manteau blanc.
Les noirs chevaux de mer la heurtent, puis reviennent
La flairer avec crainte, et passent en soufflant.
Elle attend que l'été, changeant ses destinées,
Vienne ouvrir le rempart des glaces obstinées,
Et vers la ligne ardente elle monte en roulant.

XVIII

Un jour, tout était calme et la mer Pacifique,
Par ses vagues d'azur, d'or et de diamant,
Renvoyait ses splendeurs au soleil du tropique.
Un navire y passait majestueusement.
Il a vu la bouteille aux gens de mer sacrée :
Il couvre de signaux sa flamme diaprée,
Lance un canot en mer et s'arrête un moment.

XIX

Mais on entend au loin le canon des corsaires ;
Le négrier va fuir s'il peut prendre le vent.
Alerte ! et coulez bas ces sombres adversaires !
Noyez or et bourreaux du couchant au levant !
La frégate reprend ses canots et les jette
En son sein, comme fait la sarigue inquiète,
Et par voile et vapeur vole et roule en avant.

XX

Seule dans l'Océan, seule toujours ! — Perdue
Comme un point invisible en un mouvant désert,
L'aventurière passe errant dans l'étendue,
Et voit tel cap secret qui n'est pas découvert.
Tremblante voyageuse à flotter condamnée,
Elle sent sur son col que depuis une année
L'algue et les goémons lui font un manteau vert.

XXI

Un soir enfin, les vents qui soufflent des Florides
L'entraînent vers la France et ses bords pluvieux.
Un pêcheur accroupi sous des rochers arides
Tire dans ses filets le flacon précieux.
Il court, cherche un savant et lui montre sa prise,
Et, sans l'oser ouvrir, demande qu'on lui dise
Quel est cet élixir noir et mystérieux.

XXII

Quel est cet élixir ? Pêcheur, c'est la science,
C'est l'élixir divin que boivent les esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience ;
Et si tes lourds filets, ô pêcheur, avaient pris
L'or qui toujours serpente aux veines du Mexique,
Les diamants de l'Inde et les perles d'Afrique,
Ton labeur de ce jour aurait eu moins de prix.

XXIII

Regarde. — Quelle joie ardente et sérieuse !
Une gloire de plus luit dans la nation.
Le canon tout-puissant et la cloche pieuse
Font sur les toits tremblants bondir l'émotion.
Aux héros du savoir plus qu'à ceux des batailles
On va faire aujourd'hui de grandes funérailles.
Lis ce mot sur les murs : " Commémoration ! "

XXIV

Souvenir éternel ! gloire à la découverte
Dans l'homme ou la nature, égaux en profondeur,
Dans le juste et le bien, source à peine entr'ouverte,
Dans l'art inépuisable, abîme de splendeur !
Qu'importe oubli, morsure, injustice insensée,
Glaces et tourbillons de notre traversée ?
Sur la pierre des morts croît l'arbre de grandeur.

XXV

Cet arbre est le plus beau de la terre promise,
C'est votre phare à tous, penseurs laborieux !
Voguez sans jamais craindre ou les flots ou la brise
Pour tout trésor scellé du cachet précieux.
L'or pur doit surnager, et sa gloire est certaine.
Dites en souriant comme ce capitaine :
" Qu'il aborde, si c'est la volonté des dieux ! "

XXVI

Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées.
Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort,
Répandons le savoir en fécondes ondées ;
Puis, recueillant le fruit tel que de l'âme il sort,
Tout empreint du parfum des saintes solitudes,
Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes :
— Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port.

(*Les Destinées.*)

VICTOR HUGO

Le toit s'égaie et rit.
ANDRÉ CHÉNIER.

LORSQUE l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grands cris. Son doux regard qui brille
Fait briller tous les yeux,
Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,
Se dérident soudain à voir l'enfant paraître,
Innocent et joyeux.

Soit que juin ait verdi mon seuil, ou que novembre
Fasse autour d'un grand feu vacillant dans la chambre
Les chaises se toucher,
Quand l'enfant vient, la joie arrive et nous éclaire.
On rit, on se récrie, on l'appelle, et sa mère
Tremble à le voir marcher.

Quelquefois nous parlons, en remuant la flamme,
De patrie et de Dieu, des poëtes, de l'âme
Qui s'élève en priant ;
L'enfant paraît, adieu le ciel et la patrie
Et les poëtes saints ! la grave causerie
S'arrête en souriant.

La nuit, quand l'homme dort, quand l'esprit rêve, à l'heure
Où l'on entend gémir, comme une voix qui pleure,
L'onde entre les roseaux,
Si l'aube tout à coup là-bas luit comme un phare,
Sa clarté dans les champs éveille une fanfare
De cloches et d'oiseaux.

Enfant, vous êtes l'aube et mon âme est la plaine
Qui des plus douces fleurs embaume son haleine
Quand vous la respirez ;
Mon âme est la forêt dont les sombres ramures
S'emplissent pour vous seul de suaves murmures
Et de rayons dorés.

Car vos beaux yeux sont pleins de douceurs infinies,
Car vos petites mains, joyeuses et bénies,
N'ont point mal fait encor ;
Jamais vos jeunes pas n'ont touché notre fange,
Tête sacrée ! enfant aux cheveux blonds ! bel ange
A l'auréole d'or !

Vous êtes parmi nous la colombe de l'arche.
Vos pieds tendres et purs n'ont point l'âge où l'on marche,
Vos ailes sont d'azur.
Sans le comprendre encor vous regardez le monde.
Double virginité ! corps où rien n'est immonde,
Ame où rien n'est impur !

Il est si beau, l'enfant, avec son doux sourire,
Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
Ses pleurs vite apaisés,
Laissant errer sa vue étonnée et ravie,
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
Et sa bouche aux baisers !

Seigneur ! préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Frères, parents, amis, et mes ennemis même
Dans le mal triomphants,
De jamais voir, Seigneur, l'été sans fleurs vermeilles,
La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants !

(*Les Feuilles d'automne.*)

A VILLEQUIER

. . . . . .

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;

Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles,
Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté,
Voyant ma petitesse et voyant vos miracles,
Je reprends ma raison devant l'immensité ;

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire ;
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé ;

Je viens à vous, Seigneur ! confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant !
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent;

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement ;

Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !

Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuils en deuils, l'homme de rive en rive,
Roule à l'éternité.

. . . . . .

Je sais que vous avez bien autre chose à faire
Que de nous plaindre tous,
Et qu'un enfant qui meurt, désespoir de sa mère,
Ne vous fait rien, à vous.

Je sais que le fruit tombe au vent qui le secoue,
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum ;
Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un ;

Les mois, les jours, les flots des mers, les yeux qui pleurent,
Passent sous le ciel bleu ;
Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent,
Je le sais, ô mon Dieu !

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément.

Peut-être est-il utile à vos desseins sans nombre
Que des êtres charmants
S'en aillent, emportés par le tourbillon sombre
Des noirs événements.

Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses
Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit.
Vous ne pouvez avoir de subites clémences
Qui dérangent le monde, ô Dieu, tranquille esprit !

Je vous supplie, ô Dieu ! de regarder mon âme,
Et de considérer
Qu'humble comme un enfant et doux comme une femme,
Je viens vous adorer !

Considérez encor que j'avais, dès l'aurore,
Travaillé, combattu, pensé, marché, lutté,
Expliquant la nature à l'homme qui l'ignore,
Éclairant toute chose avec votre clarté ;

Que j'avais, affrontant la haine et la colère,
Fait ma tâche ici-bas,
Que je ne pouvais pas m'attendre à ce salaire,
Que je ne pouvais pas

Prévoir que, vous aussi, sur ma tête qui ploie
Vous appesantiriez votre bras triomphant,
Et que, vous qui voyiez comme j'ai peu de joie,
Vous me reprendriez si vite mon enfant !

Qu'une âme ainsi frappée à se plaindre est sujette,
Que j'ai pu blasphémer,
Et vous jeter mes cris comme un enfant qui jette
Une pierre à la mer !

Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre,
Que l'œil qui pleure trop finit par s'aveugler,
Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre
Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler,

Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre
Dans les afflictions,
Ait présente à l'esprit la sérénité sombre
Des constellations !

Aujourd'hui, moi qui fus faible comme une mère,
Je me courbe à vos pieds devant vos cieux ouverts,
Je me sens éclairé dans ma douleur amère
Par un meilleur regard jeté sur l'univers.

Seigneur, je reconnais que l'homme est en délire
S'il ose murmurer ;
Je cesse d'accuser, je cesse de maudire,
Mais laissez-moi pleurer !

Hélas ! laissez les pleurs couler de ma paupière,
Puisque vous avez fait les hommes pour cela !
Laissez-moi me pencher sur cette froide pierre
Et dire à mon enfant : Sens-tu que je suis là ?

Laissez-moi lui parler, incliné sur ses restes,
Le soir, quand tout se tait,
Comme si, dans sa nuit rouvrant ses yeux célestes,
Cet ange m'écoutait !

Hélas ! vers le passé tournant un œil d'envie,
Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue ouvrir son aile et s'envoler.

Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure,
L'instant, pleurs superflus !
Où je criai : L'enfant que j'avais tout à l'heure,
Quoi donc ! je ne l'ai plus !

Ne vous irritez pas que je sois de la sorte,
O mon Dieu ! cette plaie a si longtemps saigné !
L'angoisse dans mon âme est toujours la plus forte,
Et mon cœur est soumis, mais n'est pas résigné.

Ne vous irritez pas ! fronts que le deuil réclame,
Mortels sujets aux pleurs,
Il nous est malaisé de retirer notre âme
De ces grandes douleurs.

Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
Seigneur ; quand on a vu dans sa vie, un matin
Au milieu des ennuis, des peines, des misères,
Et de l'ombre que fait sur nous notre destin,

Apparaître un enfant, tête chère et sacrée,
Petit être joyeux,
Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
Une porte des cieux ;

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison ;

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va !

(*Les Contemplations.*)

EXTASE

Et j'entendis une grande voix.
Apocalypse.

J'ÉTAIS seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu ;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête :
— C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !

(*Les Orientales.*)

LA VACHE

DEVANT la blanche ferme où parfois vers midi
Un vieillard vient s'asseoir sur le seuil attiédi,
Où cent poules gaîment mêlent leurs crêtes rouges,
Où, gardiens du sommeil, les dogues dans leurs bouges
Écoutent les chansons du gardien du réveil,
Du beau coq vernissé qui reluit au soleil,
Une vache était là tout à l'heure arrêtée.
Superbe, énorme, rousse et de blanc tachetée,
Douce comme une biche avec ses jeunes faons,
Elle avait sous le ventre un beau groupe d'enfants,

D'enfants aux dents de marbre, aux cheveux en broussailles,
Frais, et plus charbonnés que de vieilles murailles,
Qui, bruyants, tous ensemble, à grands cris appelant
D'autres qui, tout petits, se hâtaient en tremblant,
Dérobant sans pitié quelque laitière absente,
Sous leur bouche joyeuse et peut-être blessante
Et sous leurs doigts pressant le lait par mille trous,
Tiraient le pis fécond de la mère au poil roux.
Elle, bonne et puissante et de son trésor pleine,
Sous leurs mains par moments faisant frémir à peine
Son beau flanc plus ombré qu'un flanc de léopard,
Distraite, regardait vaguement quelque part.

Ainsi, nature ! abri de toute créature !
O mère universelle ! indulgente nature !
Ainsi, tous à la fois, mystiques et charnels,
Cherchant l'ombre et le lait sous tes flancs éternels,
Nous sommes là, savants, poëtes, pêle-mêle,
Pendus de toutes parts à ta forte mamelle !
Et tandis qu'affamés, avec des cris vainqueurs,
A tes sources sans fin désaltérant nos cœurs,
Pour en faire plus tard notre sang et notre âme,
Nous aspirons à flots ta lumière et ta flamme,
Les feuillages, les monts, les prés verts, le ciel bleu,
Toi, sans te déranger, tu rêves à ton Dieu !

(*Les Voix intérieures.*)

TRISTESSE D'OLYMPIO

. . . . . .

Il voulut tout revoir, l'étang près de la source,
La masure où l'aumône avait vidé leur bourse,
Le vieux frêne plié,
Les retraites d'amour au fond des bois perdues,
L'arbre où dans les baisers leurs âmes confondues
Avaient tout oublié.

Il chercha le jardin, la maison isolée,
La grille d'où l'œil plonge en une oblique allée,
Les vergers en talus.
Pâle, il marchait. — Au bruit de son pas grave et sombre
Il voyait à chaque arbre, hélas ! se dresser l'ombre
Des jours qui ne sont plus.

. . . . . .

Les feuilles qui gisaient dans le bois solitaire,
S'efforçant sous ses pas de s'élever de terre,
Couraient dans le jardin ;
Ainsi, parfois, quand l'âme est triste, nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain.

Il contempla longtemps les formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques ;
Il rêva jusqu'au soir ;
Tout le jour il erra le long de la ravine,
Admirant tour à tour le ciel, face divine,
Le lac, divin miroir.

Hélas ! se rappelant ses douces aventures,
Regardant, sans entrer, par-dessus les clôtures,
Ainsi qu'un paria,
Il erra tout le jour. Vers l'heure où la nuit tombe,
Il se sentit le cœur triste comme une tombe,
Alors il s'écria :

. . . . . .

" Que peu de temps suffit pour changer toutes choses !
Nature au front serein, comme vous oubliez !
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés !

" Nos chambres de feuillage en halliers sont changées ;
L'arbre où fut notre chiffre est mort ou renversé ;
Nos roses dans l'enclos ont été ravagées
Par les petits enfants qui sautent le fossé.

" Un mur clôt la fontaine où, par l'heure échauffée,
Folâtre, elle buvait en descendant des bois ;
Elle prenait de l'eau dans la main, douce fée,
Et laissait retomber des perles de ses doigts !

" On a pavé la route âpre et mal aplanie,
Où, dans le sable pur se dessinant si bien,
Et de sa petitesse étalant l'ironie,
Son pied charmant semblait rire à côté du mien.

" La borne du chemin, qui vit des jours sans nombre,
Où jadis pour m'entendre elle aimait à s'asseoir,
S'est usée en heurtant, lorsque la route est sombre,
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

" La forêt ici manque et là s'est agrandie...
De tout ce qui fut nous presque rien n'est vivant :
Et, comme un tas de cendre éteinte et refroidie,
L'amas des souvenirs se disperse à tout vent !

" N'existons-nous donc plus ? Avons-nous eu notre heure ?
Rien ne la rendra-t-il à nos cris superflus ?
L'air joue avec la branche au moment où je pleure ;
Ma maison me regarde et ne me connaît plus.

" D'autres vont maintenant passer où nous passâmes.
Nous y sommes venus, d'autres vont y venir ;
Et le songe qu'avaient ébauché nos deux âmes,
Ils le continueront sans pouvoir le finir !

. . . . . .

" D'autres auront nos champs, nos sentiers, nos retraites,
Ton bois, ma bien-aimée, est à des inconnus.
D'autres femmes viendront, baigneuses indiscrètes,
Troubler le flot sacré qu'ont touché tes pieds nus.

" Quoi donc ! c'est vainement qu'ici nous nous aimâmes !
Rien ne nous restera de ces coteaux fleuris
Où nous fondions notre être en y mêlant nos flammes !
L'impassible nature a déjà tout repris.

" Oh ! dites-moi, ravins, frais ruisseaux, treilles mûres,
Rameaux chargés de nids, grottes, forêts, buissons,
Est-ce que vous ferez pour d'autres vos murmures ?
Est-ce que vous direz à d'autres vos chansons ?

" Nous vous comprenions tant ! doux, attentifs, austères,
Tous nos échos s'ouvraient si bien à votre voix !
Et nous prêtions si bien, sans troubler vos mystères,
L'oreille aux mots profonds que vous dites parfois !

" Répondez, vallon pur, répondez, solitude,
O nature abritée en ce désert si beau,
Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude
Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau ;

" Est-ce que vous serez à ce point insensible
De nous savoir couchés, morts avec nos amours,
Et de continuer votre fête paisible,
Et de toujours sourire et de chanter toujours ?

" Est-ce que, nous sentant errer dans vos retraites,
Fantômes reconnus par vos monts et vos bois,
Vous ne nous direz pas de ces choses secrètes
Qu'on dit en revoyant des amis d'autrefois ?

. . . . . .

" Et s'il est quelque part, dans l'ombre où rien ne veille,
Deux amants sous vos fleurs abritant leurs transports,
Ne leur irez-vous pas murmurer à l'oreille :
— Vous qui vivez, donnez une pensée aux morts ?

" Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds,
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,
Pour y mettre nos cœurs, nos rêves, nos amours ;

" Puis il nous les retire. Il souffle notre flamme.
Il plonge dans la nuit l'antre où nous rayonnons ;
Et dit à la vallée, où s'imprima notre âme,
D'effacer notre trace et d'oublier nos noms.

" Eh bien ! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages ;
Herbe, use notre seuil ! ronce, cache nos pas !
Chantez, oiseaux ! ruisseaux, coulez ! croissez, feuillages !
Ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas.

" Car vous êtes pour nous l'ombre de l'amour même,
Vous êtes l'oasis qu'on rencontre en chemin !
Vous êtes, ô vallon, la retraite suprême
Où nous avons pleuré nous tenant par la main !

" Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

" Mais toi, rien ne t'efface, amour ! toi qui nous charmes !
Toi qui, torche ou flambeau, luis dans notre brouillard !
Tu nous tiens par la joie, et surtout par les larmes ;
Jeune homme on te maudit, on t'adore vieillard.

" Dans ces jours où la tête au poids des ans s'incline
Où l'homme, sans projets, sans but, sans visions
Sent qu'il n'est déjà plus qu'une tombe en ruine
Où gisent ses vertus et ses illusions ;

" Quand notre âme en rêvant descend dans nos entrailles,
Comptant dans notre cœur, qu'enfin la glace atteint,
Comme on compte les morts sur un champ de batailles
Chaque douleur tombée et chaque songe éteint,

" Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe,
Loin des objets réels, loin du monde rieur,
Elle arrive à pas lents par une obscure rampe
Jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur ;

" Et là, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,
L'âme, en un repli sombre où tout semble finir,
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile... —
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir ! "

(*Les Rayons et les ombres.*)

OCEANO NOX

Saint-Valery-sur-Somme.

Oh ! combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
Combien ont disparu, dure et triste fortune !
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l'aveugle océan à jamais enfouis !

Combien de patrons morts avec leurs équipages !
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages,
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots !
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée ;
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
Oh ! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
Ceux qui ne sont pas revenus !

On s'entretient de vous parfois dans les veillées.
Maint joyeux cercle, assis sur des ancres rouillées,
Mêle encor quelque temps vos noms d'ombre couverts
Aux rires, aux refrains, aux récits d'aventures,
Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures,
Tandis que vous dormez dans les goëmons verts !

On demande :—Où sont-ils ? sont-ils rois dans quelque île ?
Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile ? —
Puis votre souvenir même est enseveli.
Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
Sur le sombre océan jette le sombre oubli.

Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.
L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue ?
Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,
Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,
Parlent encor de vous en remuant la cendre
De leur foyer et de leur cœur !

Et quand la tombe enfin a fermé leur paupière,
Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
Pas même la chanson naïve et monotone
Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
O flots, que vous avez de lugubres histoires !
Flots profonds redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

(*Les Rayons et les ombres.*)

PREMIER MAI

Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses.
Je ne suis pas en train de parler d'autres choses.
Premier mai. L'amour gai, triste, brûlant, jaloux,
Fait soupirer les bois, les nids, les fleurs, les loups ;
L'arbre où j'ai, l'autre automne, écrit une devise,
La redit pour son compte et croit qu'il l'improvise ;
Les vieux antres pensifs, dont rit le geai moqueur,
Clignent leurs gros sourcils et font la bouche en cœur ;
L'atmosphère, embaumée et tendre, semble pleine
Des déclarations qu'au printemps fait la plaine,
Et que l'herbe amoureuse adresse au ciel charmant.
A chaque pas du jour dans le bleu firmament,

La campagne éperdue et toujours plus éprise,
Prodigue les senteurs, et dans la tiède brise
Envoie au renouveau ses baisers odorants,
Tous ses bouquets, azurs, carmins, pourpres, safrans,
Dont l'haleine s'envole en murmurant : Je t'aime !
Sur le ravin, l'étang, le pré, le sillon même,
Font des taches partout de toutes les couleurs ;
Et, donnant les parfums, elle a gardé les fleurs ;
Comme si ses soupirs et ses tendres missives
Au mois de mai, qui rit dans les branches lascives,
Et tous les billets doux de son amour bavard
Avaient laissé leur trace aux pages du buvard.

Les oiseaux dans les bois, molles voix étouffées,
Chantent des triolets et des rondeaux aux fées ;
Tout semble confier à l'ombre un doux secret ;
Tout aime, et tout l'avoue à voix basse ; on dirait
Qu'au nord, au sud brûlant, au couchant, à l'aurore,
La haie en fleur, le lierre et la source sonore,
Les monts, les champs, les lacs et les chênes mouvants
Répètent un quatrain fait par les quatre vents.

(*Les Contemplations.*)

LETTRE

Tu vois cela d'ici. — Des ocres et des craies,
Plaines où les sillons croisent leurs mille raies,
Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson,
Quelques meules de foin debout sur le gazon,
De vieux toits enfumant le paysage bistre,
Un fleuve qui n'est pas le Gange ou le Caystre,
Pauvre cours d'eau normand troublé de sels marins,
A droite, vers le nord, de bizarres terrains
Pleins d'angles qu'on dirait façonnés à la pelle,
Voilà les premiers plans ; une ancienne chapelle
Y mêle son aiguille, et range à ses côtés
Quelques ormes tortus, aux profils irrités,

Qui semblent, fatigués du zéphyr qui s'en joue,
Faire une remontrance au vent qui les secoue.
Une grosse charrette au coin de ma maison
Se rouille, et devant moi j'ai le vaste horizon
Dont la mer bleue emplit toutes les échancrures.
Des poules et des coqs, étalant leurs dorures,
Causent sous ma fenêtre, et les greniers des toits
Me jettent, par instants, des chansons en patois.
Dans mon allée habite un cordier patriarche,
Vieux qui fait bruyamment tourner sa roue, et marche
A reculons, son chanvre autour des reins tordu.
J'aime ces flots où court le grand vent éperdu.
Les champs à promener tout le jour me convient ;
Les petits villageois, leur livre en main, m'envient,
Chez le maître d'école où je me suis logé,
Comme un grand écolier abusant d'un congé.
Le ciel rit, l'air est pur ; tout le jour, chez mon hôte,
C'est un doux bruit d'enfants épelant à voix haute ;
L'eau coule, un verdier passe ; et moi je dis : Merci !
Merci, Dieu tout-puissant ! — Ainsi je vis ; ainsi
Paisible, heure par heure, à petit bruit j'épanche
Mes jours, tout en songeant à vous, ma beauté blanche !
J'écoute les enfants jaser, et par moment
Je vois en pleine mer passer superbement,
Au-dessus des pignons du tranquille village,
Quelque navire ailé qui fait un long voyage,
Et fuit sur l'océan, par tous les vents traqué,
Qui naguère dormait au port, le long du quai,
Et que n'ont retenu, loin des vagues jalouses,
Ni les pleurs des parents, ni l'effroi des épouses,
Ni le sombre reflet des écueils dans les eaux,
Ni l'importunité des sinistres oiseaux.

(*Les Contemplations.*)

FENÊTRES OUVERTES—LE MATIN EN DORMANT

J'ENTENDS des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris des baigneurs : " Plus près ! Plus loin ! Non, par ici !
Non, par là ! " Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truelle
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
Brouhaha sur le quai. Voix françaises. " Merci.
Bonjour. Adieu." Sans doute, il est tard, car voici
Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
Vacarme de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer.

(*L'Art d'être grand-père.*)

ÉCRIT SUR LA VITRE D'UNE FENÊTRE FLAMANDE

J'AIME le carillon dans tes cités antiques,
O vieux pays gardien de tes mœurs domestiques,
Noble Flandre, où le nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au midi !
Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'œil croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,

Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible ;
Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des cieux ;
Et l'esprit, ce veilleur, fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore !

(*Les Rayons et les ombres.*)

GUITARE

Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi :
" Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine ?
Quelqu'un d'ici ?
Dansez, chantez, villageois ! la nuit gagne
Le mont Falù.
— Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou !

" Quelqu'un de vous a-t-il connu Sabine,
Ma señora ?
Sa mère était la vieille maugrabine
D'Antequera,
Qui chaque nuit criait dans la Tour-Magne
Comme un hibou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Dansez, chantez ! Des biens que l'heure envoie,
Il faut user.
Elle était jeune et son œil plein de joie
Faisait penser. —
A ce vieillard qu'un enfant accompagne
Jetez un sou !... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Vraiment, la reine eût près d'elle été laide
Quand, vers le soir,
Elle passait sur le pont de Tolède
En corset noir.
Un chapelet du temps de Charlemagne
Ornait son cou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Le roi disait, en la voyant si belle,
A son neveu :
— Pour un baiser, pour un sourire d'elle,
Pour un cheveu,
Infant don Ruy, je donnerais l'Espagne
Et le Pérou ! —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Je ne sais pas si j'aimais cette dame,
Mais je sais bien
Que, pour avoir un regard de son âme,
Moi, pauvre chien,
J'aurais gaîment passé dix ans au bagne
Sous le verrou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Un jour d'été que tout était lumière,
Vie et douceur,
Elle s'en vint jouer dans la rivière
Avec sa sœur,
Je vis le pied de sa jeune compagne
Et son genou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Quand je voyais cette enfant, moi le pâtre
De ce canton
Je croyais voir la belle Cléopâtre,
Qui, nous dit-on,

Menait César, empereur d'Allemagne,
Par le licou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Dansez, chantez, villageois, la nuit tombe.
Sabine, un jour,
A tout vendu, sa beauté de colombe,
Et son amour,
Pour l'anneau d'or du comte de Saldagne,
Pour un bijou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Sur ce vieux banc souffrez que je m'appuie,
Car je suis las.
Avec ce comte elle s'est donc enfuie,
Enfuie, hélas !
Par le chemin qui va vers la Cerdagne
Je ne sais où... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

" Je la voyais passer de ma demeure,
Et c'était tout,
Mais à présent je m'ennuie à toute heure,
Plein de dégoût,
Rêveur oisif, l'âme dans la campagne,
La dague au clou... —
La vent qui vient à travers la montagne
M'a rendu fou ! "

(*Les Rayons et les ombres.*)

SOUVENIR DE LA NUIT DU 4

L'ENFANT avait reçu deux balles dans la tête.
Le logis était propre, humble, paisible, honnête :
On voyait un rameau bénit sur un portrait.
Une vieille grand'mère était là qui pleurait.
Nous le déshabillions en silence. Sa bouche,
Pâle, s'ouvrait ; la mort noyait son œil farouche ;
Ses bras pendants semblaient demander des appuis.
Il avait dans sa poche une toupie en buis.
On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies
Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies ?
Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend.
L'aïeule regarda déshabiller l'enfant,
Disant :—Comme il est blanc ! approchez donc la lampe.
Dieu ! ses pauvres cheveux sont collés sur sa tempe ! —
Et quand ce fut fini, le prit sur ses genoux.
La nuit était lugubre ; on entendait des coups
De fusil dans la rue où l'on en tuait d'autres.
— Il faut ensevelir l'enfant, dirent les nôtres.
Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer.
L'aïeule cependant l'approchait du foyer,
Comme pour réchauffer ses membres déjà roides.
Hélas ! ce que la mort touche de ses mains froides
Ne se réchauffe plus aux foyers d'ici-bas !
Elle pencha la tête et lui tira ses bas,
Et dans ses vieilles mains prit les pieds du cadavre.
— Est-ce que ce n'est pas une chose qui navre !
Cria-t-elle ; monsieur, il n'avait pas huit ans !
Ses maîtres, il allait en classe, étaient contents.
Monsieur, quand il fallait que je fisse une lettre,
C'est lui qui l'écrivait. Est-ce qu'on va se mettre
A tuer les enfants maintenant ? Ah ! mon Dieu !
On est donc des brigands ? Je vous demande un peu,
Il jouait ce matin, là, devant la fenêtre !
Dire qu'ils m'ont tué ce pauvre petit être !

Il passait dans la rue, ils ont tiré dessus.
Monsieur, il était bon et doux comme un Jésus.
Moi je suis vieille, il est tout simple que je parte ;
Cela n'aurait rien fait à monsieur Bonaparte
De me tuer au lieu de tuer mon enfant ! —
Elle s'interrompit, les sanglots l'étouffant.
Puis elle dit, et tous pleuraient près de l'aïeule :
— Que vais-je devenir à présent toute seule ?
Expliquez-moi cela, vous autres, aujourd'hui.
Hélas ! je n'avais plus de sa mère que lui.
Pourquoi l'a-t-on tué ? je veux qu'on me l'explique.
L'enfant n'a pas crié vive la République. —
Nous nous taisions, debout et graves, chapeau bas,
Tremblant devant ce deuil qu'on ne console pas.

Vous ne compreniez point, mère, la politique.
Monsieur Napoléon, c'est son nom authentique,
Est pauvre, et même prince ; il aime les palais ;
Il lui convient d'avoir des chevaux, des valets,
De l'argent pour son jeu, sa table, son alcôve,
Ses chasses ; par la même occasion, il sauve
La famille, l'église et la société ;
Il veut avoir Saint-Cloud, plein de roses l'été,
Où viendront l'adorer les préfets et les maires ;
C'est pour cela qu'il faut que les vieilles grand'mères,
De leurs pauvres doigts gris que fait trembler le temps,
Cousent dans le linceul des enfants de sept ans.

(*Les Châtiments.*)

LE CHASSEUR NOIR

— Qu'es-tu, passant ? Le bois est sombre.
Les corbeaux volent en grand nombre,
Il va pleuvoir.
— Je suis celui qui va dans l'ombre,
Le chasseur noir !

Les feuilles des bois, du vent remuées,
Sifflent...on dirait
Qu'un sabbat nocturne emplit de huées
Toute la forêt ;
Dans une clairière au sein des nuées,
La lune apparaît.

Chasse le daim ! chasse la biche,
Cours dans les bois, cours dans la friche,
Voici le soir.
Chasse le czar, chasse l'Autriche,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois——

Souffle en ton cor, boucle ta guêtre,
Chasse les cerfs qui viennent paître
Près du manoir.
Chasse le roi, chasse le prêtre,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois——

Il tonne, il pleut, c'est le déluge.
Le renard fuit, pas de refuge
Et pas d'espoir !
Chasse l'espion, chasse le juge,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois——

Tous les démons de Saint-Antoine
Bondissent dans la folle avoine
Sans t'émouvoir ;
Chasse l'abbé, chasse le moine,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois——

Chasse les ours ! ta meute jappe.
Que pas un sanglier n'échappe
Fais ton devoir !
Chasse César, chasse le pape,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois——

Le loup de ton sentier s'écarte.
Que ta meute à sa suite parte !
Cours ! fais-le choir !
Chasse le brigand Bonaparte,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois, du vent remuées,
Tombent...on dirait
Que le sabbat sombre aux rauques huées
A fui la forêt ;
Le clair chant du coq perce les nuées ;
Ciel ! l'aube apparaît !

Tout reprend sa force première.
Tu redeviens la France altière
Si belle à voir,
L'ange blanc vêtu de lumière,
O chasseur noir !

Les feuilles des bois, du vent remuées,
Tombent...on dirait
Que le sabbat sombre aux rauques huées
A fui la forêt ;
Le clair chant du coq perce les nuées,
Ciel ! l'aube apparaît !

(*Les Châtiments.*)

L'HOMME A RI

Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable !
Encor tout haletant de ton crime exécrable,
Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriteau sur ton front ;
Et maintenant la foule accourt et te bafoue.
Toi, tandis qu'au poteau le châtiment te cloue,
Que le carcan te force à lever le menton,
Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle !
Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer,
Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer !

(*Les Châtiments.*)

PAROLES SUR LA DUNE

Maintenant que mon temps décroît comme un flambeau,
Que mes tâches sont terminées ;
Maintenant que voici que je touche au tombeau
Par les deuils et par les années,

Et qu'au fond de ce ciel que mon essor rêva,
Je vois fuir, vers l'ombre entraînées,
Comme le tourbillon du passé qui s'en va,
Tant de belles heures sonnées ;

Maintenant que je dis : — Un jour, nous triomphons,
Le lendemain tout est mensonge ! —
Je suis triste et je marche au bord des flots profonds,
Courbé comme celui qui songe.

Je regarde, au-dessus du mont et du vallon,
Et des mers sans fin remuées,
S'envoler sous le bec du vautour aquilon,
Toute la toison des nuées ;

J'entends le vent dans l'air, la mer sur le récif,
L'homme liant la gerbe mûre ;
J'écoute, et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure ;

Et je reste parfois couché sans me lever
Sur l'herbe rare de la dune,
Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
Les yeux sinistres de la lune.

Elle monte, elle jette un long rayon dormant
A l'espace, au mystère, au gouffre ;
Et nous nous regardons tous les deux fixement,
Elle qui brille et moi qui souffre.

Où donc s'en sont allés mes jours évanouis ?
Est-il quelqu'un qui me connaisse ?
Ai-je encor quelque chose en mes yeux éblouis,
De la clarté de ma jeunesse ?

Tout s'est-il envolé ? Je suis seul, je suis las ;
J'appelle sans qu'on me réponde ;
O vents ! ô flots ! ne suis-je aussi qu'un souffle, hélas !
Hélas ! ne suis-je aussi qu'une onde ?

Ne verrai-je plus rien de tout ce que j'aimais ?
Au dedans de moi le soir tombe.
O terre, dont la brume efface les sommets,
Suis-je le spectre, et toi la tombe ?

Ai-je donc vidé tout, vie, amour, joie, espoir ?
J'attends, je demande, j'implore ;
Je penche tour à tour mes urnes pour avoir
De chacune une goutte encore.

Comme le souvenir est voisin du remord !
Comme à pleurer tout nous ramène !
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort,
Noir verrou de la porte humaine !

Et je pense, écoutant gémir le vent amer,
Et l'onde aux plis infranchissables ;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables.

(*Les Contemplations.*)

PASTEURS ET TROUPEAUX

À MADAME LOUISE C.

Le vallon où je vais tous les jours est charmant,
Serein, abandonné, seul sous le firmament,
Plein de ronces en fleurs ; c'est un sourire triste.
Il vous fait oublier que quelque chose existe,
Et, sans le bruit des champs remplis de travailleurs,
On ne saurait plus là si quelqu'un vit ailleurs.
Là, l'ombre fait l'amour ; l'idylle naturelle
Rit ; le bouvreuil avec le verdier s'y querelle ;
Et la fauvette y met de travers son bonnet ;
C'est tantôt l'aubépine et tantôt le genêt ;
De noirs granits bourrus, puis des mousses riantes ;
Car Dieu fait un poëme avec des variantes ;
Comme le vieil Homère, il rabâche parfois,
Mais c'est avec les fleurs, les monts, l'onde et les bois !
Une petite mare est là, ridant sa face,
Prenant des airs de flot pour la fourmi qui passe,
Ironie étalée au milieu du gazon,
Qu'ignore l'océan grondant à l'horizon.
J'y rencontre parfois sur la roche hideuse
Un doux être ; quinze ans, yeux bleus, pieds nus, gardeuse
De chèvres, habitant, au fond d'un ravin noir,
Un vieux chaume croulant qui s'étoile le soir ;
Ses sœurs sont au logis et filent leur quenouille,
Elle essuie aux roseaux ses pieds que l'étang mouille,
Chèvres, brebis, béliers, paissent ; quand, sombre esprit,
J'apparais, le pauvre ange a peur, et me sourit ;
Et moi, je la salue, elle étant l'innocence.
Ses agneaux, dans le pré plein de fleurs qui l'encense,

Bondissent, et chacun, au soleil s'empourprant,
Laisse aux buissons, à qui la bise le reprend,
Un peu de sa toison, comme un flocon d'écume.
Je passe ; enfant, troupeau, s'effacent dans la brume,
Le crépuscule étend sur les longs sillons gris
Ses ailes de fantôme et de chauve-souris ;
J'entends encore au loin dans la plaine ouvrière
Chanter derrière moi la douce chevrière ;
Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
Et dans l'ascension des nuages bénis,
Regarde se lever la lune triomphale,
Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer.

(*Les Contemplations.*)

LE PONT

J'AVAIS devant les yeux les ténèbres. L'abîme,
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cîme,
Était là, morne, immense ; et rien n'y remuait.
Je me sentais perdu dans l'infini muet.
Au fond, à travers l'ombre, impénétrable voile,
On apercevait Dieu comme une sombre étoile.
Je m'écriai : — Mon âme, ô mon âme ! il faudrait,
Pour traverser ce gouffre où nul bord n'apparaît,
Et pour qu'en cette nuit jusqu'à ton Dieu tu marches,
Bâtir un pont géant sur des millions d'arches.
Qui le pourra jamais ? Personne ! O deuil ! effroi !
Pleure ! — Un fantôme blanc se dressa devant moi
Pendant que je jetais sur l'ombre un œil d'alarme,
Et ce fantôme avait la forme d'une larme ;
C'était un front de vierge avec des mains d'enfant ;
Il ressemblait au lys que la blancheur défend ;

Ses mains en se joignant faisaient de la lumière.
Il me montra l'abîme où va toute poussière,
Si profond que jamais un écho n'y répond,
Et me dit : — Si tu veux, je bâtirai le pont.
Vers ce pâle inconnu je levai ma paupière.
— Quel est ton nom ? lui dis-je. Il me dit : — La prière !

(*Les Contemplations.*)

CE QUE C'EST QUE LA MORT

Ne dites pas : mourir ; dites : naître. Croyez.
On voit ce que je vois et ce que vous voyez ;
On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes ;
On se rue aux plaisirs, aux tourbillons, aux fêtes ;
On tâche d'oublier le bas, la fin, l'écueil,
La sombre égalité du mal et du cercueil ;
Quoique le plus petit vaille le plus prospère,
Car tous les hommes sont les fils du même père,
Ils sont la même larme et sortent du même œil.
On vit, usant ses jours à se remplir d'orgueil.
On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe,
On monte. Quelle est donc cette aube? C'est la tombe.
Où suis-je ? Dans la mort. Viens ! Un vent inconnu
Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu,
Impur, hideux, noué de mille nœuds funèbres,
De ses torts, de ses maux honteux, de ses ténèbres ;
Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini
Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni,
Sans voir la main d'où tombe à notre âme méchante
L'amour, et sans savoir quelle est la voix qui chante.
On arrive homme, deuil, glaçon, neige ; on se sent
Fondre et vivre ; et d'extase et d'azur s'emplissant,
Tout notre être frémit de la défaite étrange
Du monstre qui devient dans la lumière un ange.

(*Les Contemplations.*)

LA CONSCIENCE

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine ;
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent : — Couchons-nous sur la terre, et dormons. —
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.
— Je suis trop près, dit-il avec un tremblement.
Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,
Et se remit à fuir sinistre dans l'espace.
Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.
Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits,
Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve,
Sans repos, sans sommeil. Il atteignit la grève
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.
— Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr.
Restons-y. Nous avons du monde atteint les bornes.—
Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil à la même place au fond de l'horizon.
Alors il tressaillit en proie au noir frisson.
— Cachez-moi, cria-t-il ; et, le doigt sur la bouche,
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche.
Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont
Sous des tentes de poil dans le désert profond :
— Étends de ce côté la toile de la tente. —
Et l'on développa la muraille flottante ;
Et, quand on l'eut fixée avec des poids de plomb :
— Vous ne voyez plus rien ? dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore ;
Et Caïn répondit : — Je vois cet œil encore ! —
Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours,

Cria : — Je saurai bien construire une barrière. —
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.
Et Caïn dit : — Cet œil me regarde toujours !
Hénoch dit : — Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle.
Bâtissons une ville, et nous la fermerons. —
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
Chassaient les fils d'Énos et les enfants de Seth ;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;
Sur la porte on grava : " Défense à Dieu d'entrer."
Quand ils eurent fini de clore et de murer,
On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre.
Et lui restait lugubre et hagard. — O mon père !
L'œil a-t-il disparu ? dit en tremblant Tsilla.
Et Caïn répondit : — Non, il est toujours là.
Alors il dit : — Je veux habiter sous la terre
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. —
On fit donc une fosse, et Caïn dit : C'est bien !
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

(*La Légende des siècles.*)

BOOZ ENDORMI

Booz s'était couché de fatigue accablé ;
Il avait tout le jour travaillé dans son aire,
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire ;
Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.

Ce vieillard possédait des champs de blés et d'orge,
Il était, quoique riche, à la justice enclin ;
Il n'avait pas de fange en l'eau de son moulin,
Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge.

Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril.
Sa gerbe n'était point avare ni haineuse ;
Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
— Laissez tomber exprès des épis, disait-il.

Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques
Vêtu de probité candide et de lin blanc ;
Et, toujours du côté des pauvres ruisselant,
Ses sacs de grains semblaient des fontaines publiques.

Booz était bon maître et fidèle parent ;
Il était généreux, quoiqu'il fût économe ;
Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme,
Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.

Le vieillard, qui revient vers la source première,
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants ;
Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens,
Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière.

Donc, Booz dans la nuit dormait parmi les siens ;
Près des meules qu'on eût prises pour des décombres,
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres
Et ceci se passait dans des temps très anciens.

Les tribus d'Israël avaient pour chef un juge ;
La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet
Des empreintes de pieds de géant qu'il voyait,
Était encor mouillée et molle du déluge.

Comme dormait Jacob, comme dormait Judith,
Booz, les yeux fermés, gisait sous la feuillée.
Or, la porte du ciel s'étant entre-bâillée
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit.

Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne
Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ;
Une race y montait comme une longue chaîne ;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu.

Et Booz murmurait avec la voix de l'âme :
" Comment se pourrait-il que de moi ceci vînt ?
Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt,
Et je n'ai pas de fils, et je n'ai plus de femme.

" Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
O Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre ;
Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi vivante et moi mort à demi.

" Une race naîtrait de moi ! Comment le croire ?
Comment se pourrait-il que j'eusse des enfants ?
Quand on est jeune, on a des matins triomphants,
Le jour sort de la nuit comme d'une victoire ;

" Mais, vieux, on tremble ainsi qu'à l'hiver le bouleau.
Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe,
Et je courbe, ô mon Dieu ! mon âme vers la tombe,
Comme un bœuf ayant soif penche son front vers l'eau."

Ainsi parlait Booz dans le rêve et l'extase,
Tournant vers Dieu ses yeux par le sommeil noyés ;
Le cèdre ne sent pas une rose à sa base,
Et lui ne sentait pas une femme à ses pieds.

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite,
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite.

Booz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle ;
Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle ;
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

La respiration de Booz qui dormait
Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse.
On était dans le mois où la nature est douce,
Les collines ayant des lys sur leur sommet.

Ruth songeait et Booz dormait ; l'herbe était noire ;
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement ;
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

(*La Légende des siècles.*)

ALFRED DE MUSSET

LA NUIT DE MAI

LA MUSE

Poète, prends ton luth et me donne un baiser ;
La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore.
Le printemps naît ce soir ; les vents vont s'embraser,
Et la bergeronnette, en attendant l'aurore,
Aux premiers buissons verts commence à se poser.
Poète, prends ton luth et me donne un baiser.

LE POÈTE

Comme il fait noir dans la vallée !
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.
Elle sortait de la prairie ;
Son pied rasait l'herbe fleurie :
C'est une étrange rêverie ;
Elle s'efface et disparaît.

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; la nuit, sur la pelouse,
Balance le zéphyr dans son voile odorant.
La rose, vierge encor, se referme jalouse
Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.
Écoute ! tout se tait ; songe à ta bien-aimée.
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux.
Ce soir, tout va fleurir : l'immortelle nature
Se remplit de parfums, d'amour et de murmure,
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.

LE POÈTE

Pourquoi mon cœur bat-il si vite ?
Qu'ai-je donc en moi qui s'agite
Dont je me sens épouvanté ?
Ne frappe-t-on pas à ma porte ?
Pourquoi ma lampe à demi-morte
M'éblouit-elle de clarté ?
Dieu puissant : tout mon corps frissonne.
Qui vient ? qui m'appelle ? — Personne.
Je suis seul ; c'est l'heure qui sonne ;
O solitude ! ô pauvreté !

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.
Mon sein est inquiet ; la volupté l'oppresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu.
O paresseux enfant ! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras ?
Ah ! je t'ai consolé d'une amère souffrance !
Hélas ! bien jeune encor, tu te mourais d'amour.
Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance ;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour.

LE POÈTE

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
O ma pauvre Muse ! est-ce toi ?
O ma fleur ! ô mon immortelle !
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi !
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur.

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; c'est moi, ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
Et qui, comme un oiseau que sa couvée appelle,
Pour pleurer avec toi descends du haut des cieux.
Viens, tu souffres, ami. Quelque ennui solitaire
Te ronge, quelque chose a gémi dans ton cœur ;
Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur terre,
Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.
Viens, chantons devant Dieu ; chantons dans tes pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées ;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu.
Éveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve, et le premier venu.
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie ;
Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Écosse et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux,
Argos, et Ptéléon, ville des hécatombes ;
Et Messa la divine, agréable aux colombes ;
Et le front chevelu du Pélion changeant ;
Et le bleu Titarèse, et le golfe d'argent
Qui montre dans ses eaux, où le cygne se mire,
La blanche Oloossone à la blanche Camyre.
Dis-moi, quel songe d'or nos chants vont-ils bercer ?
D'où vont venir les pleurs que nous allons verser ?
Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
Secouait des lilas dans sa robe légère,
Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait ?
Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie ?
Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier ?
Suspendrons-nous l'amant sur l'échelle de soie ?
Jetterons-nous au vent l'écume du coursier ?
Dirons-nous quelle main, dans les lampes sans nombre
De la maison céleste, allume nuit et jour
L'huile sainte de vie et d'éternel amour ?

Crierons-nous à Tarquin : " Il est temps, voici l'ombre ! "
Descendrons-nous cueillir la perle au fond des mers ?
Mènerons-nous la chèvre aux ébéniers amers ?
Montrerons-nous le ciel à la Mélancolie ?
Suivrons-nous le chasseur sur les monts escarpés ?
La biche le regarde ; elle pleure et supplie ;
Sa bruyère l'attend ; ses faons sont nouveau-nés ;
Il se baisse, il l'égorge, il jette à la curée
Sur les chiens en sueur son cœur encor vivant.
Peindrons-nous une vierge à la joue empourprée,
S'en allant à la messe, un page la suivant,
Et d'un regard distrait, à côté de sa mère,
Sur sa lèvre entr'ouverte oubliant sa prière ?
Elle écoute en tremblant, dans l'écho du pilier,
Résonner l'éperon d'un hardi cavalier.
Dirons-nous aux héros des vieux temps de la France
De monter tout armés aux créneaux de leurs tours,
Et de ressusciter la naïve romance
Que leur gloire oubliée apprit aux troubadours ?
Vêtirons-nous de blanc une molle élégie ?
L'homme de Waterloo nous dira-t-il sa vie,
Et ce qu'il a fauché du troupeau des humains
Avant que l'envoyé de la nuit éternelle
Vînt sur son tertre vert l'abattre d'un coup d'aile,
Et sur son cœur de fer lui croiser les deux mains ?
Clouerons-nous au poteau d'une satire altière
Le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire,
Qui, poussé par la faim, du fond de son oubli,
S'en vient, tout grelottant d'envie et d'impuissance,
Sur le front du génie insulter l'espérance,
Et mordre le laurier que son souffle a sali ?
Prends ton luth ! prends ton luth ! je ne peux plus me taire !
Mon aile me soulève au souffle du printemps.
Le vent va m'emporter ; je vais quitter la terre.
Une larme de toi ! Dieu m'écoute ; il est temps.

LE POÈTE

S'il ne te faut, ma sœur chérie,
Qu'un baiser d'une lèvre amie

Et qu'une larme de mes yeux,
Je te les donnerai sans peine ;
De nos amours qu'il te souvienne,
Si tu remontes dans les cieux.
Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas ! pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur.

LA MUSE

Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne,
Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau,
Et pour qui la douleur n'est qu'une goutte d'eau ?
O poète ! un baiser, c'est moi qui te le donne.
L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
C'est ton oisiveté ; ta douleur est à Dieu.
Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur ;
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux.
Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie
En secouant leurs becs sur leurs goitres hideux.
Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,
De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
En vain il a des mers fouillé la profondeur :
L'Océan était vide et la plage déserte ;
Pour toute nourriture il apporte son cœur.

Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur,
Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,
Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant ;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu,
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.
Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps ;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le cœur.
Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

LE POÈTE

O Muse ! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long !
L'homme n'écrit rien sur le sable
A l'heure où passe l'aquilon.
J'ai vu le temps où ma jeunesse
Sur mes lèvres était sans cesse
Prête à chanter comme un oiseau ;
Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

LA NUIT DE DÉCEMBRE

LE POÈTE

Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Son visage était triste et beau ;
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire.
Il pencha son front sur ma main,
Et resta jusqu'au lendemain,
Pensif, avec un doux sourire.

Comme j'allais avoir quinze ans,
Je marchais un jour, à pas lents,
Dans un bois, sur une bruyère.
Au pied d'un arbre vint s'asseoir
Un jeune homme vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Je lui demandai mon chemin ;
Il tenait un luth d'une main,
De l'autre un bouquet d'églantine.
Il me fit un salut d'ami,
Et, se détournant à demi,
Me montra du doigt la colline.

A l'âge où l'on croit à l'amour,
J'étais seul dans ma chambre un jour,
Pleurant ma première misère.
Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Il était morne et soucieux ;
D'une main il montrait les cieux,
Et de l'autre il tenait un glaive.
De ma peine il semblait souffrir,
Mais il ne poussa qu'un soupir,
Et s'évanouit comme un rêve.

A l'âge où l'on est libertin,
Pour boire un toast en un festin,
Un jour je soulevai mon verre.
En face de moi vint s'asseoir
Un convive vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Il secouait sous son manteau
Un haillon de pourpre en lambeau,
Sur sa tête un myrte stérile.
Son bras maigre cherchait le mien,
Et mon verre, en touchant le sien,
Se brisa dans ma main débile.

Un an après, il était nuit,
J'étais à genoux près du lit
Où venait de mourir mon père.
Au chevet du lit vint s'asseoir
Un orphelin vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Ses yeux étaient noyés de pleurs ;
Comme les anges de douleurs,
Il était couronné d'épine ;
Son luth à terre était gisant,
Sa pourpre de couleur de sang,
Et son glaive dans sa poitrine.

Je m'en suis si bien souvenu,
Que je l'ai toujours reconnu
A tous les instants de ma vie.
C'est une étrange vision ;

Et cependant, ange ou démon,
J'ai vu partout cette ombre amie.

Lorsque plus tard, las de souffrir,
Pour renaître ou pour en finir,
J'ai voulu m'exiler de France ;
Lorsqu'impatient de marcher,
J'ai voulu partir, et chercher
Les vestiges d'une espérance ;

A Pise, au pied de l'Apennin ;
A Cologne, en face du Rhin ;
A Nice, au penchant des vallées ;
A Florence, au fond des palais ;
A Brigues, dans les vieux chalets
Au sein des Alpes désolées ;

A Gênes, sous les citronniers ;
A Vevay, sous les verts pommiers ;
Au Havre, devant l'Atlantique ;
A Venise, à l'affreux Lido,
Où vient sur l'herbe d'un tombeau
Mourir la pâle Adriatique ;

Partout où, sous ces vastes cieux,
J'ai lassé mon cœur et mes yeux,
Saignant d'une éternelle plaie ;
Partout où le boiteux Ennui,
Traînant ma fatigue après lui,
M'a promené sur une claie ;

Partout où, sans cesse altéré
De la soif d'un monde ignoré,
J'ai suivi l'ombre de mes songes ;
Partout où, sans avoir vécu,
J'ai revu ce que j'avais vu,
La face humaine et ses mensonges ;

Partout où, le long des chemins,
J'ai posé mon front dans mes mains
Et sangloté comme une femme ;
Partout où j'ai, comme un mouton
Qui laisse sa laine au buisson,
Senti se dénuer mon âme ;

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Qui donc es-tu, toi que dans cette vie
Je vois toujours sur mon chemin ?
Je ne puis croire, à ta mélancolie,
Que tu sois mon mauvais Destin.
Ton doux sourire a trop de patience,
Tes larmes ont trop de pitié.
En te voyant, j'aime la Providence.
Ta douleur même est sœur de ma souffrance ;
Elle ressemble à l'amitié.

Qui donc es-tu ? — Tu n'es pas mon bon ange ;
Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
Et tu me regardes souffrir.
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
Et je ne saurais t'appeler.
Qui donc es-tu, si c'est Dieu qui t'envoie ?
Tu me souris sans partager ma joie,
Tu me plains sans me consoler !

Ce soir encor je t'ai vu m'apparaître.
C'était par une triste nuit.
L'aile des vents battait à ma fenêtre ;
J'étais seul, courbé sur mon lit.

J'y regardais une place chérie,
Tiède encor d'un baiser brûlant ;
Et je songeais comme la femme oublie,
Et je sentais un lambeau de ma vie,
Qui se déchirait lentement.

Je rassemblais des lettres de la veille,
Des cheveux, des débris d'amour,
Tout ce passé me criait à l'oreille
Ses éternels serments d'un jour.
Je contemplais ces reliques sacrées,
Qui me faisaient trembler la main :
Larmes du cœur par le cœur dévorées,
Et que les yeux qui les avaient pleurées
Ne reconnaîtront plus demain !

J'enveloppais dans un morceau de bure
Ces ruines des jours heureux.
Je me disais qu'ici-bas ce qui dure,
C'est une mèche de cheveux.
Comme un plongeur dans une mer profonde,
Je me perdais dans tant d'oubli.
De tous côtés j'y retournais la sonde,
Et je pleurais seul, loin des yeux du monde,
Mon pauvre amour enseveli.

J'allais poser le sceau de cire noire
Sur ce fragile et cher trésor.
J'allais le rendre, et, n'y pouvant pas croire,
En pleurant j'en doutais encor.
Ah ! faible femme, orgueilleuse insensée,
Malgré toi tu t'en souviendras !
Pourquoi, grand Dieu ! mentir à sa pensée ?
Pourquoi ces pleurs, cette gorge oppressée,
Ces sanglots, si tu n'aimais pas ?

Oui, tu languis, tu souffres et tu pleures ;
Mais ta chimère est entre nous.
Eh bien, adieu ! Vous compterez les heures
Qui me sépareront de vous.

Partez, partez, et dans ce cœur de glace
Emportez l'orgueil satisfait.
Je sens encor le mien jeune et vivace,
Et bien des maux pourront y trouver place
Sur le mal que vous m'avez fait.

Partez, partez ! la Nature immortelle
N'a pas tout voulu vous donner.
Ah ! pauvre enfant, qui voulez être belle,
Et ne savez pas pardonner !
Allez, allez, suivez la destinée ;
Qui vous perd n'a pas tout perdu.
Jetez au vent notre amour consumée ; —
Éternel Dieu ! toi que j'ai tant aimée,
Si tu pars, pourquoi m'aimes-tu ?

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre ;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir ?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
Est-ce un vain rêve ? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir ?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé ?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs ?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre ?
Qui donc es-tu ? qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs ?

LA VISION

— Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,

Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude,
Je te suivrai sur le chemin ;
Mais je ne puis toucher ta main ;
Ami, je suis la Solitude.

LA NUIT D'AOÛT

LA MUSE

Depuis que le soleil, dans l'horizon immense,
A franchi le Cancer sur son axe enflammé,
Le bonheur m'a quittée, et j'attends en silence
L'heure où m'appellera mon ami bien-aimé.
Hélas ! depuis longtemps sa demeure est déserte ;
Des beaux jours d'autrefois rien n'y semble vivant.
Seule, je viens encor, de mon voile couverte,
Poser mon front brûlant sur sa porte entr'ouverte
Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un enfant.

LE POÈTE

Salut à ma fidèle amie !
Salut, ma gloire et mon amour !
La meilleure et la plus chérie
Est celle qu'on trouve au retour.

L'opinion et l'avarice
Viennent un temps de m'emporter.
Salut, ma mère et ma nourrice !
Salut, salut, consolatrice !
Ouvre tes bras, je viens chanter.

LA MUSE

Pourquoi, cœur altéré, cœur lassé d'espérance,
T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard ?
Que t'en vas-tu chercher, sinon quelque hasard ?
Et que rapportes-tu, sinon quelque souffrance ?
Que fais-tu loin de moi, quand j'attends jusqu'au jour ?
Tu suis un pâle éclair dans une nuit profonde.
Il ne te restera de tes plaisirs du monde
Qu'un impuissant mépris pour notre honnête amour.
Ton cabinet d'étude est vide quand j'arrive ;
Tandis qu'à ce balcon, inquiète et pensive,
Je regarde en rêvant les murs de ton jardin,
Tu te livres dans l'ombre à ton mauvais destin.
Quelque fière beauté te retient dans sa chaîne,
Et tu laisses mourir cette pauvre verveine
Dont les derniers rameaux, en des temps plus heureux,
Devaient être arrosés des larmes de tes yeux.
Cette triste verdure est mon vivant symbole ;
Ami, de ton oubli nous mourrons toutes deux,
Et son parfum léger, comme l'oiseau qui vole,
Avec mon souvenir s'enfuira dans les cieux.

LE POÈTE

Quand j'ai passé par la prairie,
J'ai vu, ce soir, dans le sentier,
Une fleur tremblante et flétrie,
Une pâle fleur d'églantier.
Un bourgeon vert à côté d'elle
Se balançait sur l'arbrisseau ;
J'y vis poindre une fleur nouvelle ;
La plus jeune était la plus belle :
L'homme est ainsi, toujours nouveau.

LA MUSE

Hélas ! toujours un homme, hélas ! toujours des larmes !
Toujours les pieds poudreux et la sueur au front !
Toujours d'affreux combats et de sanglantes armes ;
Le cœur a beau mentir, la blessure est au fond.
Hélas ! par tous pays, toujours la même vie :
Convoiter, regretter, prendre et tendre la main ;
Toujours mêmes acteurs et même comédie,
Et, quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie,
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.
Hélas ! mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète.
Rien ne réveille plus votre lyre muette ;
Vous vous noyez le cœur dans un rêve inconstant ;
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme
Et que Dieu compte plus les larmes que le sang.

LE POÈTE

Quand j'ai traversé la vallée,
Un oiseau chantait sur son nid.
Ses petits, sa chère couvée,
Venaient de mourir dans la nuit.
Cependant il chantait l'aurore ;
O ma Muse ! ne pleurez pas :
A qui perd tout, Dieu reste encore,
Dieu là-haut, l'espoir ici-bas.

LA MUSE

Et que trouveras-tu, le jour où la misère
Te ramènera seul au paternel foyer ?
Quand tes tremblantes mains essuieront la poussière
De ce pauvre réduit que tu crois oublier,
De quel front viendras-tu, dans ta propre demeure,
Chercher un peu de calme et d'hospitalité ?
Une voix sera là pour crier à toute heure :
Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté ?
Crois-tu donc qu'on oublie autant qu'on le souhaite ?
Crois-tu qu'en te cherchant tu te retrouveras ?

De ton cœur ou de toi lequel est le poète ?
C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
L'amour l'aura brisé ; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des méchants ;
Tu n'en sentiras plus que d'effroyables restes,
Qui remueront encor, comme ceux des serpents.
O ciel ! qui t'aidera ? que ferai-je moi-même,
Quand celui qui peut tout défendra que je t'aime,
Et quand mes ailes d'or, frémissant malgré moi,
M'emporteront à lui pour me sauver de toi ?
Pauvre enfant ! nos amours n'étaient pas menacées,
Quand dans les bois d'Auteuil, perdu dans tes pensées,
Sous les verts marronniers et les peupliers blancs,
Je t'agaçais le soir en détours nonchalants.
Ah ! j'étais jeune alors et nymphe, et les dryades
Entr'ouvraient pour me voir l'écorce des bouleaux.
Et les pleurs qui coulaient durant nos promenades
Tombaient, purs comme l'or, dans le cristal des eaux.
Qu'as-tu fait, mon amant, des jours de ta jeunesse ?
Qui m'a cueilli mon fruit sur mon arbre enchanté ?
Hélas ! ta joue en fleur plaisait à la déesse
Qui porte dans ses mains la force et la santé.
De tes yeux insensés les larmes l'ont pâlie ;
Ainsi que ta beauté, tu perdras ta vertu.
Et moi qui t'aimerai comme une unique amie,
Quand les dieux irrités m'ôteront ton génie,
Si je tombe des cieux, que me répondras-tu ?

LE POÈTE

Puisque l'oiseau des bois voltige et chante encore
Sur la branche où ses œufs sont brisés dans le nid ;
Puisque la fleur des champs entr'ouverte à l'aurore,
Voyant sur la pelouse une autre fleur éclore,
S'incline sans murmure et tombe avec la nuit ;

Puisqu'au fond des forêts, sous les toits de verdure,
On entend le bois mort craquer dans le sentier,
Et puisqu'en traversant l'immortelle nature,

L'homme n'a su trouver de science qui dure,
Que de marcher toujours et toujours oublier ;

Puisque, jusqu'aux rochers, tout se change en poussière,
Puisque tout meurt ce soir pour revivre demain ;
Puisque c'est un engrais que le meurtre et la guerre ;
Puisque sur une tombe on voit sortir de terre
Le brin d'herbe sacré qui nous donne le pain ;

O Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie ?
J'aime, et je veux pâlir ; j'aime, et je veux souffrir ;
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie ;
J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie
Ruisseler une source impossible à tarir.

J'aime et je veux chanter la joie et la paresse,
Ma folle expérience et mes soucis d'un jour,
Et je veux raconter et répéter sans cesse
Qu'après avoir juré de vivre sans maîtresse,
J'ai fait serment de vivre et de mourir d'amour.

Dépouille devant tous l'orgueil qui te dévore,
Cœur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé.
Aime, et tu renaîtras ; fais-toi fleur pour éclore.
Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.

LA NUIT D'OCTOBRE

LE POÈTE

Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve ;
Je n'en puis comparer le lointain souvenir
Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève,
Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir.

LA MUSE

Qu'aviez-vous donc, ô mon poète ?
Et quelle est la peine secrète

Qui de moi vous a séparé ?
Hélas ! je m'en ressens encore.
Quel est donc ce mal que j'ignore
Et dont j'ai si longtemps pleuré ?

LE POÈTE

C'était un mal vulgaire et bien connu des hommes ;
Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le cœur,
Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes.
Que personne avant nous n'a senti la douleur.

LA MUSE

Il n'est de vulgaire chagrin
Que celui d'une âme vulgaire.
Ami, que ce triste mystère
S'échappe aujourd'hui de ton sein.
Crois-moi, parle avec confiance ;
Le sévère dieu du silence
Est un des frères de la Mort ;
En se plaignant, on se console,
Et quelquefois une parole
Nous a délivrés d'un remord.

LE POÈTE

S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est amour, folie, orgueil, expérience,
Ni si personne au monde en pourrait profiter.
Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire,
Puisque nous voilà seuls, assis près du foyer.
Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire
Au son de tes accords doucement s'éveiller.

LA MUSE

Avant de me dire ta peine,
O poète ! en es-tu guéri ?
Songe qu'il t'en faut aujourd'hui
Parler sans amour et sans haine.

S'il te souvient que j'ai reçu
Le doux nom de consolatrice,
Ne fais pas de moi la complice
Des passions qui t'ont perdu.

LE POÈTE

Je suis si bien guéri de cette maladie,
Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer ;
Et quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma vie,
J'y crois voir à ma place un visage étranger.
Muse, sois donc sans crainte ; au souffle qui t'inspire
Nous pouvons sans péril tous deux nous confier.
Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier.

LA MUSE

Comme une mère vigilante
Au berceau d'un fils bien-aimé,
Ainsi je me penche tremblante
Sur ce cœur qui m'était fermé.
Parle, ami, — ma lyre attentive
D'une note faible et plaintive
Suit déjà l'accent de ta voix,
Et dans un rayon de lumière,
Comme une vision légère,
Passent les ombres d'autrefois.

LE POÈTE

Jours de travail ! seuls jours où j'ai vécu !
O trois fois chère solitude !
Dieu soit loué, j'y suis donc revenu,
A ce vieux cabinet d'étude !
Pauvre réduit, murs tant de fois déserts,
Fauteuils poudreux, lampe fidèle,
O mon palais, mon petit univers,
Et toi, Muse, ô jeune immortelle,
Dieu soit loué, nous allons donc chanter !
Oui, je veux vous ouvrir mon âme,
Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme ;

Car c'en est une, ô mes pauvres amis,
(Hélas ! vous le saviez peut-être !)
C'est une femme à qui je fus soumis
Comme le serf l'est à son maître.
Joug détesté ! c'est par là que mon cœur
Perdit sa force et sa jeunesse ; —
Et cependant, auprès de ma maîtresse,
J'avais entrevu le bonheur.
Près du ruisseau, quand nous marchions ensemble,
Le soir sur le sable argentin,
Quand devant nous le blanc spectre du tremble
De loin nous montrait le chemin ;
Je vois encore, aux rayons de la lune,
Ce beau corps plier dans mes bras....
N'en parlons plus... — je ne prévoyais pas
Où me conduirait la Fortune.
Sans doute alors la colère des dieux
Avait besoin d'une victime ;
Car elle m'a puni comme d'un crime
D'avoir essayé d'être heureux.

LA MUSE

L'image d'un doux souvenir
Vient de s'offrir à ta pensée.
Sur la trace qu'il a laissée
Pourquoi crains-tu de revenir ?
Est-ce faire un récit fidèle
Que de renier ses beaux jours ?
Si ta fortune fut cruelle,
Jeune homme, fais du moins comme elle,
Souris à tes premiers amours.

LE POÈTE

Non, — c'est à mes malheurs que je prétends sourire.
Muse, je te l'ai dit : je veux, sans passion,
Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire,
Et t'en dire le temps, l'heure et l'occasion.

C'était, il m'en souvient, par une nuit d'automne
Triste et froide, à peu près semblable à celle-ci ;
Le murmure du vent, de son bruit monotone,
Dans mon cerveau lassé berçait mon noir souci.
J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse ;
Et, tout en écoutant dans cette obscurité,
Je me sentais dans l'âme une telle détresse,
Qu'il me vint le soupçon d'une infidélité.
La rue où je logeais était sombre et déserte ;
Quelques ombres passaient, un falot à la main ;
Quand la bise soufflait dans la porte entr'ouverte,
On entendait de loin comme un soupir humain.
Je ne sais, à vrai dire, à quel fâcheux présage
Mon esprit inquiet alors s'abandonna.
Je rappelais en vain un reste de courage,
Et me sentis frémir lorsque l'heure sonna.
Elle ne venait pas. Seul, la tête baissée,
Je regardai longtemps les murs et le chemin, —
Et je ne t'ai pas dit quelle ardeur insensée
Cette inconstante femme allumait dans mon sein ;
Je n'aimais qu'elle au monde, et vivre un jour sans elle
Me semblait un destin plus affreux que la mort.
Je me souviens pourtant qu'en cette nuit cruelle
Pour briser mon lien je fis un long effort.
Je la nommai cent fois perfide et déloyale,
Je comptais tous les maux qu'elle m'avait causés.
Hélas ! au souvenir de sa beauté fatale,
Quels maux et quels chagrins n'étaient pas apaisés !
Le jour parut enfin. — Las d'une vaine attente,
Sur le bord du balcon je m'étais assoupi ;
Je rouvris la paupière à l'aurore naissante,
Et je laissai flotter mon regard ébloui.
Tout à coup, au détour de l'étroite ruelle,
J'entends sur le gravier marcher à petit bruit....
Grand Dieu ! préservez-moi ! je l'aperçois, c'est elle ;
Elle entre. — D'où viens-tu ? qu'as-tu fait cette nuit ?
Réponds, que me veux-tu ? qui t'amène à cette heure ?
Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-il étendu ?
Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,

En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu ?
Perfide ! audacieuse ! est-il encor possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers ?
Que demandes-tu donc ? par quelle soif horrible
Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés ?
Va-t'en, retire-toi, spectre de ma maîtresse !
Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé ;
Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
Et, quand je pense à toi, croire que j'ai rêvé !

LA MUSE

Apaise-toi, je t'en conjure ;
Tes paroles m'ont fait frémir.
O mon bien-aimé ! ta blessure
Est encor prête à se rouvrir.
Hélas ! elle est donc bien profonde ?
Et les misères de ce monde
Sont si lentes à s'effacer !
Oublie, enfant, et de ton âme
Chasse le nom de cette femme,
Que je ne veux pas prononcer.

LE POÈTE

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison !
Honte à toi ! femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours !
C'est ta voix, c'est ton sourire,
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur ;
C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer.

Honte à toi, j'étais encore
Aussi simple qu'un enfant ;
Comme une fleur à l'aurore,
Mon cœur s'ouvrait en t'aimant.
Certes, ce cœur sans défense
Put sans peine être abusé ;
Mais lui laisser l'innocence
Était encor plus aisé.
Honte à toi ! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs !
Elle coule, sois-en sûre,
Et rien ne la tarira ;
Elle sort d'une blessure
Qui jamais ne guérira ;
Mais dans cette source amère
Du moins je me laverai,
Et j'y laisserai, j'espère,
Ton souvenir abhorré !

LA MUSE

Poète, c'est assez. Auprès d'une infidèle,
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,
N'outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle ;
Si tu veux être aimé, respecte ton amour.
Si l'effort est trop grand pour la faiblesse humaine
De pardonner les maux qui nous viennent d'autrui,
Épargne-toi du moins le tourment de la haine ;
A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
Les morts dorment en paix dans le sein de la terre ;
Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ;
Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.
Pourquoi, dans ce récit d'une vive souffrance,
Ne veux-tu voir qu'un rêve et qu'un amour trompé ?
Est-ce donc sans motif qu'agit la Providence ?
Et crois-tu donc distrait le Dieu qui t'a frappé ?

Le coup dont tu te plains t'a préservé peut-être,
Enfant ; car c'est par là que ton cœur s'est ouvert.
L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.
C'est une dure loi, mais une loi suprême,
Vieille comme le monde et la fatalité,
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,
Et qu'à ce triste prix tout doit être acheté.
Les moissons, pour mûrir, ont besoin de rosée ;
Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs ;
La joie a pour symbole une plante brisée,
Humide encor de pluie et couverte de fleurs.
Ne te disais-tu pas guéri de ta folie ?
N'es-tu pas jeune, heureux, partout le bienvenu,
Et ces plaisirs légers qui font aimer la vie,
Si tu n'avais pleuré, quel cas en ferais-tu ?
Lorsqu'au déclin du jour, assis sur la bruyère,
Avec un vieil ami tu bois en liberté,
Dis-moi, d'aussi bon cœur lèverais-tu ton verre,
Si tu n'avais senti le prix de la gaîté ?
Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure,
Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux,
Michel-Ange et les arts, Shakspeare et la nature,
Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots ?
Comprendrais-tu des cieux l'ineffable harmonie,
Le silence des nuits, le murmure des flots,
Si quelque part là-bas la fièvre et l'insomnie
Ne t'avaient fait songer à l'éternel repos ?
N'as-tu pas maintenant une belle maîtresse ?
Et, lorsqu'en t'endormant, tu lui serres la main,
Le lointain souvenir des maux de ta jeunesse
Ne rend-il pas plus doux son sourire divin ?
N'allez-vous pas aussi vous promener ensemble
Au fond des bois fleuris, sur le sable argentin ?
Et, dans ce vert palais, le blanc spectre du tremble
Ne sait-il plus, le soir, vous montrer le chemin ?
Ne vois-tu pas alors, aux rayons de la lune,
Plier comme autrefois un beau corps dans tes bras ?
Et, si dans le sentier tu trouvais la Fortune,

Derrière elle, en chantant, ne marcherais-tu pas ?
De quoi te plains-tu donc ? L'immortelle espérance
S'est retrempée en toi sous la main du malheur.
Pourquoi veux-tu haïr ta jeune expérience,
Et détester un mal qui t'a rendu meilleur ?
O mon enfant ! plains-la, cette belle infidèle,
Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux ;
Plains-la ! c'est une femme et Dieu t'a fait, près d'elle,
Deviner, en souffrant, le secret des heureux.
Sa tâche fut pénible ; elle t'aimait peut-être ;
Mais le destin voulait qu'elle brisât ton cœur.
Elle savait la vie, et te l'a fait connaître ;
Une autre a recueilli le fruit de ta douleur.
Plains-la ! son triste amour a passé comme un songe ;
Elle a vu ta blessure et n'a pu la fermer.
Dans ses larmes, crois-moi, tout n'était pas mensonge.
Quand tout l'aurait été, plains-la ! tu sais aimer.

LE POÈTE

Tu dis vrai : la haine est impie,
Et c'est un frisson plein d'horreur
Quand cette vipère assoupie
Se déroule dans notre cœur.
Écoute-moi donc, ô déesse !
Et sois témoin de mon serment :
Par les yeux bleus de ma maîtresse,
Et par l'azur du firmament ;
Par cette étincelle brillante
Qui de Vénus porte le nom,
Et, comme une perle tremblante,
Scintille au loin sur l'horizon ;
Par la grandeur de la nature,
Par la bonté du Créateur,
Par la clarté tranquille et pure
De l'astre cher au voyageur,
Par les herbes de la prairie,
Par les forêts, par les prés verts,
Par la puissance de la vie,
Par la sève de l'univers,

Je te bannis de ma mémoire,
Reste d'un amour insensé,
Mystérieuse et sombre histoire
Qui dormiras dans le passé !
Et toi qui, jadis, d'une amie
Portas la forme et le doux nom,
L'instant suprême où je t'oublie
Doit être celui du pardon.
Pardonnons-nous ; — je romps le charme
Qui nous unissait devant Dieu.
Avec une dernière larme
Reçois un éternel adieu.
— Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours !
Dis-moi quelque chanson joyeuse,
Comme au premier temps des beaux jours.
Déjà la pelouse embaumée
Sent les approches du matin ;
Viens éveiller ma bien-aimée
Et cueillir les fleurs du jardin.
Viens voir la nature immortelle
Sortir des voiles du sommeil ;
Nous allons renaître avec elle
Au premier rayon du soleil !

LETTRE A LAMARTINE

Lorsque le grand Byron allait quitter Ravenne,
Et chercher sur les mers quelque plage lointaine
Où finir en héros son immortel ennui,
Comme il était assis aux pieds de sa maîtresse
Pâle, et déjà tourné du côté de la Grèce,
Celle qu'il appelait alors sa Guiccioli
Ouvrit un soir un livre où l'on parlait de lui.

Avez-vous de ce temps conservé la mémoire,
Lamartine, et ces vers au prince des proscrits,
Vous souvient-il encor qui les avait écrits ?
Vous étiez jeune alors, vous, notre chère gloire.

Vous veniez d'essayer pour la première fois
Ce beau luth éploré qui vibre sous vos doigts.
La Muse que le ciel vous avait fiancée
Sur votre front rêveur cherchait votre pensée,
Vierge craintive encore, amante des lauriers.
Vous ne connaissiez pas, noble fils de la France,
Vous ne connaissiez pas, sinon par sa souffrance,
Ce sublime orgueilleux à qui vous écriviez.
De quel droit osiez-vous l'aborder et le plaindre ?
Quel aigle, Ganymède, à ce Dieu vous portait ?

Pressentiez-vous qu'un jour vous le pourriez atteindre,
Celui qui de si haut alors vous écoutait ?
Non, vous aviez vingt ans, et le cœur vous battait.
Vous aviez lu *Lara*, *Manfred* et le *Corsaire*,
Et vous aviez écrit sans essuyer vos pleurs ;
Le souffle de Byron vous soulevait de terre,
Et vous alliez à lui, porté par ses douleurs.
Vous appeliez de loin cette âme désolée ;
Pour grand qu'il vous parût, vous le sentiez ami,
Et, comme le torrent dans la verte vallée,
L'écho de son génie en vous avait gémi.

Et lui, lui dont l'Europe, encore toute armée,
Écoutait en tremblant les sauvages concerts ;
Lui qui depuis dix ans fuyait sa renommée,
Et de sa solitude emplissait l'univers ;
Lui, le grand inspiré de la Mélancolie,
Qui, las d'être envié, se changeait en martyr ;
Lui, le dernier amant de la pauvre Italie,
Pour son dernier exil s'apprêtant à partir ;
Lui qui, rassasié de la grandeur humaine,
Comme un cygne à son chant sentant sa mort prochaine,
Sur terre autour de lui cherchait pour qui mourir...
Il écouta ces vers que lisait sa maîtresse,
Ce doux salut lointain d'un jeune homme inconnu.
Je ne sais si du style il comprit la richesse ;
Il laissa dans ses yeux sourire sa tristesse :
Ce qui venait du cœur lui fut le bienvenu.

Poète, maintenant que ta muse fidèle,
Par ton pudique amour sûre d'être immortelle,
De la verveine en fleur t'a couronné le front,
A ton tour, reçois-moi comme le grand Byron.
De t'égaler jamais je n'ai pas l'espérance ;
Ce que tu tiens du ciel, nul ne me l'a promis,
Mais de ton sort au mien plus grande est la distance,
Meilleur en sera Dieu qui peut nous rendre amis.
Je ne t'addresse pas d'inutiles louanges,
Et je ne songe point que tu me répondras ;
Pour être proposés, ces illustres échanges
Veulent être signés d'un nom que je n'ai pas.
J'ai cru pendant longtemps que j'étais las du monde ;
J'ai dit que je niais, croyant avoir douté,
Et j'ai pris, devant moi, pour une nuit profonde
Mon ombre qui passait pleine de vanité.
Poète, je t'écris pour te dire que j'aime,
Qu'un rayon du soleil est tombé jusqu'à moi,
Et qu'en un jour de deuil et de douleur suprême,
Les pleurs que je versais m'ont fait penser à toi.
Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous as soupiré ?
Qui n'a lu mille fois, qui ne relit sans cesse
Ces vers mystérieux où parle ta maîtresse,
Et qui n'a sangloté sur ces divins sanglots,
Profonds comme le ciel et purs comme les flots ?
Hélas ! ces longs regrets des amours mensongères,
Ces ruines du temps qu'on trouve à chaque pas,
Ces sillons infinis de lueurs éphémères,
Qui peut se dire un homme et ne les connaît pas ?
Quiconque aima jamais porte une cicatrice ;
Chacun l'a dans le sein, toujours prête à s'ouvrir ;
Chacun la garde en soi, cher et secret supplice,
Et mieux il est frappé, moins il en veut guérir.
Te le dirai-je, à toi, chantre de la souffrance,
Que ton glorieux mal, je l'ai souffert aussi ?
Qu'un instant, comme toi, devant ce ciel immense,
J'ai serré dans mes bras la vie et l'espérance,

Et qu'ainsi que le tien, mon rêve s'est enfui ?
Te dirai-je qu'un soir, dans la brise embaumée,
Endormi, comme toi, dans la paix du bonheur,
Aux célestes accents d'une voix bien-aimée,
J'ai cru sentir le temps s'arrêter dans mon cœur ?
Te dirai-je qu'un soir, resté seul sur la terre,
Dévoré, comme toi, d'un affreux souvenir,
Je me suis étonné de ma propre misère,
Et de ce qu'un enfant peut souffrir sans mourir ?
Ah ! ce que j'ai senti dans cet instant terrible,
Oserai-je m'en plaindre et te le raconter ?
Comment exprimerai-je une peine indicible ?
Après toi, devant toi, puis-je encor le tenter ?
Oui, de ce jour fatal, plein d'horreur et de charmes,
Je veux fidèlement te faire le récit ;
Ce ne sont pas des chants, ce ne sont pas des larmes,
Et je ne te dirai que ce que Dieu m'a dit.

Lorsque le laboureur, regagnant sa chaumière,
Trouve le soir son champ rasé par le tonnerre,
Il croit d'abord qu'un rêve a fasciné ses yeux,
Et, doutant de lui-même, interroge les cieux.
Partout la nuit est sombre, et la terre enflammée.
Il cherche autour de lui la place accoutumée
Où sa femme l'attend sur le seuil entr'ouvert ;
Il voit un peu de cendre au milieu d'un désert.
Ses enfants demi-nus sortent de la bruyère,
Et viennent lui conter comme leur pauvre mère
Est morte sous le chaume avec des cris affreux ;
Mais maintenant au loin tout est silencieux.
Le misérable écoute et comprend sa ruine.
Il serre, désolé, ses fils sur sa poitrine ;
Il ne lui reste plus, s'il ne tend pas la main,
Que la faim pour ce soir et la mort pour demain.
Pas un sanglot ne sort de sa gorge oppressée ;
Muet et chancelant, sans force et sans pensée,
Il s'assoit à l'écart, les yeux sur l'horizon,
Et regardant s'enfuir sa moisson consumée,

Dans les noirs tourbillons de l'épaisse fumée
L'ivresse du malheur emporte sa raison.

Tel, lorsque abandonné d'une infidèle amante,
Pour la première fois j'ai connu la douleur,
Transpercé tout à coup d'une flèche sanglante,
Seul, je me suis assis dans la nuit de mon cœur.
Ce n'était pas au bord d'un lac au flot limpide,
Ni sur l'herbe fleurie au penchant des coteaux ;
Mes yeux noyés de pleurs ne voyaient que le vide,
Mes sanglots étouffés n'éveillaient point d'échos.
C'était dans une rue obscure et tortueuse
De cet immense égout qu'on appelle Paris :
Autour de moi criait cette foule railleuse
Qui des infortunés n'entend jamais les cris.
Sur le pavé noirci les blâfardes lanternes
Versaient un jour douteux plus triste que la nuit,
Et, suivant au hasard ces feux vagues et ternes,
L'homme passait dans l'ombre, allant où va le bruit.
Partout retentissait comme une joie étrange ;
C'était en février, au temps du carnaval.
Les masques avinés, se croisant dans la fange,
S'accostaient d'une injure ou d'un refrain banal.
Dans un carrosse ouvert une troupe entassée
Paraissait par moments sous le ciel pluvieux,
Puis se perdait au loin dans la ville insensée,
Hurlant un hymne impur sous la résine en feux.
Cependant des vieillards, des enfants et des femmes
Se barbouillaient de lie au fond des cabarets,
Tandis que de la nuit les prêtresses infâmes
Promenaient çà et là leurs spectres inquiets.
On eût dit un portrait de la débauche antique,
Un de ces soirs fameux, chers au peuple romain,
Où des temples secrets la Vénus impudique
Sortait échevelée, une torche à la main.
Dieu juste ! pleurer seul par une nuit pareille !
Ô mon unique amour ! que vous avais-je fait ?
Vous m'aviez pu quitter, vous qui juriez la veille
Que vous étiez ma vie et que Dieu le savait ?

Ah ! toi, le savais-tu, froide et cruelle amie,
Qu'à travers cette honte et cette obscurité
J'étais là, regardant de ta lampe chérie,
Comme une étoile au ciel, la tremblante clarté ?
Non, tu n'en savais rien, je n'ai pas vu ton ombre,
Ta main n'est pas venue entr'ouvrir ton rideau.
Tu n'as pas regardé si le ciel était sombre ;
Tu ne m'as pas cherché dans cet affreux tombeau !

Lamartine, c'est là, dans cette rue obscure,
Assis sur une borne, au fond d'un carrefour,
Les deux mains sur mon cœur, et serrant ma blessure,
Et sentant y saigner un invincible amour ;
C'est là, dans cette nuit d'horreur et de détresse,
Au milieu des transports d'un peuple furieux
Qui semblait en passant crier à ma jeunesse :
" Toi qui pleures ce soir, n'as-tu pas ri comme eux ? "
C'est là, devant ce mur, où j'ai frappé ma tête,
Où j'ai posé deux fois le fer sur mon sein nu ;
C'est là, le croiras-tu ? chaste et noble poète,
Que de tes chants divins je me suis souvenu.

O toi qui sais aimer, réponds, amant d'Elvire,
Comprends-tu que l'on parte et qu'on se dise adieu ?
Comprends-tu que ce mot la main puisse l'écrire,
Et le cœur le signer, et les lèvres le dire,
Les lèvres, qu'un baiser vient d'unir devant Dieu ?
Comprends-tu qu'un lien qui, dans l'âme immortelle,
Chaque jour plus profond, se forme à notre insu ;
Qui déracine en nous la volonté rebelle,
Et nous attache au cœur son merveilleux tissu ;
Un lien tout-puissant dont les nœuds et la trame
Sont plus durs que la roche et que les diamants ;
Qui ne craint ni le temps, ni le fer, ni la flamme,
Ni la mort elle-même, et qui fait des amants
Jusque dans le tombeau s'aimer les ossements ;
Comprends-tu que dix ans ce lien nous enlace,
Qu'il ne fasse dix ans qu'un seul être de deux,
Puis tout à coup se brise, et, perdu dans l'espace,
Nous laisse épouvantés d'avoir cru vivre heureux ?

O poète ! il est dur que la nature humaine,
Qui marche à pas comptés vers une fin certaine,
Doive encor s'y traîner en portant une croix,
Et qu'il faille ici-bas mourir plus d'une fois.
Car de quel autre nom peut s'appeler sur terre
Cette nécessité de changer de misère,
Qui nous fait, jour et nuit, tout prendre et tout quitter,
Si bien que notre temps se passe à convoiter ?
Ne sont-ce pas des morts, et des morts effroyables,
Que tant de changements d'êtres si variables,
Qui se disent toujours fatigués d'espérer,
Et qui sont toujours prêts à se transfigurer ?
Quel tombeau que le cœur, et quelle solitude !
Comment la passion devient-elle habitude,
Et comment se fait-il que, sans y trébucher,
Sur ses propres débris l'homme puisse marcher ?
Il y marche pourtant ; c'est Dieu qui l'y convie.
Il va semant partout et prodiguant sa vie :
Désir, crainte, colère, inquiétude, ennui,
Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui.
Son misérable cœur est fait de telle sorte
Qu'il faut incessamment qu'une ruine en sorte ;
Que la mort soit son terme, il ne l'ignore pas,
Et, marchant à la mort, il meurt à chaque pas.
Il meurt dans ses amis, dans son fils, dans son père,
Il meurt dans ce qu'il pleure et dans ce qu'il espère ;
Et, sans parler des corps qu'il faut ensevelir,
Qu'est-ce donc qu'oublier, si ce n'est pas mourir ?
Ah ! c'est plus que mourir, c'est survivre à soi-même.
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant ;
Le désespoir l'habite, et le néant l'attend.

Eh bien ! bon ou mauvais, inflexible ou fragile,
Humble ou fier, triste ou gai, mais toujours gémissant,
Cet homme, tel qu'il est, cet être fait d'argile,
Tu l'as vu, Lamartine, et son sang est ton sang.
Son bonheur est le tien, sa douleur est la tienne ;
Et des maux qu'ici-bas il lui faut endurer

Pas un qui ne te touche et qui ne t'appartienne ;
Puisque tu sais chanter, ami, tu sais pleurer.
Dis-moi, qu'en penses-tu dans tes jours de tristesse ?
Que t'a dit le malheur, quand tu l'as consulté ?
Trompé par tes amis, trahi par ta maîtresse,
Du ciel et de toi-même as-tu jamais douté ?

Non, Alphonse, jamais. La triste expérience
Nous apporte la cendre, et n'éteint pas le feu.
Tu respectes le mal fait par la Providence,
Tu le laisses passer, et tu crois à ton Dieu.
Quel qu'il soit, c'est le mien ; il n'est pas deux croyances.
Je ne sais pas son nom, j'ai regardé les cieux ;
Je sais qu'ils sont à Lui, je sais qu'ils sont immenses,
Et que l'immensité ne peut pas être à deux.

J'ai connu, jeune encore, de sévères souffrances,
J'ai vu verdir les bois, et j'ai tenté d'aimer.
Je sais ce que la terre engloutit d'espérances,
Et, pour y recueillir, ce qu'il y faut semer.
Mais ce que j'ai senti, ce que je veux t'écrire,
C'est ce que m'ont appris les anges de douleur ;
Je le sais mieux encore et puis mieux te le dire,
Car leur glaive, en entrant, l'a gravé dans mon cœur.

Créature d'un jour qui t'agites une heure,
De quoi viens-tu te plaindre et qui te fait gémir ?
Ton âme t'inquiète, et tu crois qu'elle pleure :
Ton âme est immortelle, et tes pleurs vont tarir.

Tu te sens le cœur pris d'un caprice de femme,
Et tu dis qu'il se brise à force de souffrir.
Tu demandes à Dieu de soulager ton âme :
Ton âme est immortelle, et ton cœur va guérir.

Le regret d'un instant te trouble et te dévore ;
Tu dis que le passé te voile l'avenir.
Ne te plains pas d'hier ; laisse venir l'aurore :
Ton âme est immortelle, et le temps va s'enfuir.

Ton corps est abattu du mal de ta pensée ;
Tu sens ton front peser et tes genoux fléchir.
Tombe, agenouille-toi, créature insensée :
Ton âme est immortelle, et la mort va venir.

Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière,
Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère ;
Ton âme est immortelle, et va s'en souvenir.

SOUVENIR

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,
O la plus chère tombe et la plus ignorée
Où dorme un souvenir !

Que redoutiez-vous donc de cette solitude,
Et pourquoi, mes amis, me preniez-vous la main,
Alors qu'une si douce et si vieille habitude
Me montrait ce chemin ?

Les voilà ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.

Les voilà ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.

Les voilà ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux, chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous pas ?

Ah ! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé !
Ne les essuyez-pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé !

Je ne viens point jeter un regret inutile
Dans l'écho de ces bois témoins de mon bonheur.
Fière est cette forêt dans sa beauté tranquille,
Et fier aussi mon cœur !

. . . . . .

Voyez ! la lune monte à travers ces ombrages.
Ton regard tremble encor, belle reine des nuits ;
Mais du sombre horizon déjà tu te dégages
Et tu t'épanouis.

Ainsi de cette terre, humide encor de pluie,
Sortent, sous tes rayons, tous les parfums du jour,
Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie
Sort mon ancien amour.

Que sont-ils devenus, les chagrins de ma vie ?
Tout ce qui m'a fait vieux est bien loin maintenant ;
Et rien qu'en regardant cette vallée amie,
Je redeviens enfant.

O puissance du temps ! ô légères années !
Vous emportez nos pleurs, nos cris et nos regrets :
Mais la pitié vous prend, et sur nos fleurs fanées
Vous ne marchez jamais.

Tout mon cœur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir !

Loin de moi les vains mots, les frivoles pensées,
Des vulgaires douleurs linceul accoutumé,
Que viennent étaler sur leurs amours passées
Ceux qui n'ont point aimé !

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur ?
Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
Cette offense au malheur ?

En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
Et faut-il l'oublier du moment qu'il fait nuit ?
Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste,
Est-ce toi qui l'as dit ?

Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur,
Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur.

. . . . . .

Qu'est-ce donc, juste Dieu, que la pensée humaine,
Et qui pourra jamais aimer la vérité,
S'il n'est joie ou douleur si juste et si certaine
Dont quelqu'un n'ait douté ?

Comment vivez-vous donc, étranges créatures ?
Vous riez, vous chantez, vous marchez à grands pas ;
Le ciel et sa beauté, le monde et ses souillures
Ne vous dérangent pas ;

Mais lorsque par hasard le destin vous ramène
Vers quelque monument d'un amour oublié,
Ce caillou vous arrête, et cela vous fait peine
Qu'il vous heurte le pié.

Et vous criez alors que la vie est un songe ;
Vous vous tordez les bras comme en vous réveillant,
Et vous trouvez fâcheux qu'un si joyeux mensonge
Ne dure qu'un instant.

Malheureux ! cet instant où votre âme engourdie
A secoué les fers qu'elle traîne ici-bas,
Ce fugitif instant fut toute votre vie ;
Ne le regrettez pas !

Regrettez la torpeur qui vous cloue à la terre,
Vos agitations dans la fange et le sang,
Vos nuits sans espérance et vos jours sans lumière :
C'est là qu'est le néant !

. . . . . .

Oui, sans doute, tout meurt ; ce monde est un grand rêve,
Et le peu de bonheur qui nous vient en chemin,
Nous n'avons pas plus tôt ce réseau dans la main,
Que le vent nous l'enlève.

Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
Sur un roc en poussière.

Ils prirent à témoin de leur joie éphémère
Un ciel toujours voilé qui change à tout moment,
Et des astres sans nom que leur propre lumière
Dévore incessamment.

Tout mourait autour d'eux, l'oiseau dans le feuillage,
La fleur entre leurs mains, l'insecte sous leurs piés,
La source desséchée où vacillait l'image
De leurs traits oubliés ;

Et sur tous ces débris joignant leurs mains d'argile,
Étourdis des éclairs d'un instant de plaisir,
Ils croyaient échapper à cet Être immobile
Qui regarde mourir !

— Insensés ! dit le sage. — Heureux ! dit le poète.
Et quels tristes amours as-tu donc dans le cœur,
Si le bruit du torrent te trouble et t'inquiète,
Si le vent te fait peur ?

J'ai vu sous le soleil tomber bien d'autres choses
Que les feuilles des bois et l'écume des eaux,
Bien d'autres s'en aller que le parfum des roses
Et le chant des oiseaux.

. . . . . .

J'ai vu ma seule amie, à jamais la plus chère,
Devenue elle-même un sépulcre blanchi,
Une tombe vivante où flottait la poussière
De notre mort chéri,

De notre pauvre amour, que, dans la nuit profonde,
Nous avions sur nos cœurs si doucement bercé !
C'était plus qu'une vie, hélas ! c'était un monde
Qui s'était effacé !

Oui, jeune et belle encor, plus belle, osait-on dire,
Je l'ai vue, et ses yeux brillaient comme autrefois.
Ses lèvres s'entr'ouvraient, et c'était un sourire,
Et c'était une voix ;

Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus ;
Mon cœur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus.

Et pourtant j'aurais pu marcher alors vers elle ;
Entourer de mes bras ce sein vide et glacé,
Et j'aurais pu crier : " Qu'as-tu fait, infidèle,
Qu'as-tu fait du passé ? "

Mais non, il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris par hasard cette voix et ces yeux ;
Et je laissai passer cette froide statue
En regardant les cieux.

Eh bien ! ce fut sans doute une horrible misère
Que ce riant adieu d'un être inanimé.
Eh bien ! qu'importe encore ? O nature ! ô ma mère !
En ai-je moins aimé ?

La foudre maintenant peut tomber sur ma tête ;
Jamais ce souvenir ne peut m'être arraché ;
Comme le matelot brisé par la tempête,
Je m'y tiens attaché.

Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent,
Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,
Ni si ces vastes cieux éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent.

Je me dis seulement : " A cette heure, en ce lieu,
Un jour je fus aimé, j'aimais, elle était belle.
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,
Et je l'emporte à Dieu ! "

L'ESPOIR EN DIEU

Tant que mon faible cœur, encor plein de jeunesse,
A ses illusions n'aura pas dit adieu,
Je voudrais m'en tenir à l'antique sagesse
Qui du sobre Épicure a fait un demi-dieu.
Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes,
Chercher un peu de joie et n'y pas trop compter,
Faire ce qu'on a fait, être ce que nous sommes,
Et regarder le ciel sans m'en inquiéter.

Je ne puis ! Malgré moi l'infini me tourmente.
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir ;
Et, quoi qu'on en ait dit, ma raison s'épouvante
De ne pas le comprendre, et pourtant de le voir.
Qu'est-ce donc que ce monde, et qu'y venons-nous faire,
Si, pour qu'on vive en paix, il faut voiler les Cieux ?
Passer comme un troupeau, les yeux fixés à terre,
Et renier le reste, est-ce donc être heureux ?
Non ! c'est cesser d'être homme et dégrader son âme.
Dans la création le hasard m'a jeté ;
Heureux ou malheureux, je suis né d'une femme,
Et je ne puis m'enfuir hors de l'humanité.
Que faire donc ? — " Jouis, dit la raison païenne ;
Jouis et meurs ; les dieux ne songent qu'à dormir.
— Espère seulement, répond la foi chrétienne ;
Le Ciel veille sans cesse, et tu ne peux mourir."

Entre ces deux chemins j'hésite et je m'arrête.
Je voudrais, à l'écart, suivre un plus doux sentier.
" Il n'en existe pas, dit une voix secrète ;
En présence du Ciel, il faut croire ou nier."
Je le pense en effet ; les âmes tourmentées
Dans l'un et l'autre excès se jettent tour à tour.
Mais les indifférents ne sont que des athées ;
Ils ne dormiraient plus s'ils doutaient un seul jour.
Je me résigne donc, et, puisque la matière
Me laisse dans le cœur un désir plein d'effroi,
Mes genoux fléchiront ; je veux croire, et j'espère.
Que vais-je devenir, et que veut-on de moi ?
Me voilà dans les mains d'un Dieu plus redoutable
Que ne sont à la fois tous les maux d'ici-bas ;
Me voilà seul, errant, fragile et misérable,
Sous les yeux d'un témoin qui ne me quitte pas :
Il m'observe, il me suit. Si mon cœur bat trop vite,
J'offense sa grandeur et sa divinité.
Un gouffre est sous mes pas ; si je m'y précipite,
Pour expier une heure il faut l'éternité.
Mon juge est un bourreau qui trompe sa victime.
Pour moi, tout devient piège et tout change de nom :
L'amour est un péché, le bonheur est un crime,
Et l'œuvre des sept jours n'est que tentation.
Je ne garde plus rien de la nature humaine ;
Il n'existe pour moi ni vertu ni remord.
J'attends la récompense, et j'évite la peine ;
Mon seul guide est la peur, et mon seul but la mort.

On me dit cependant qu'une joie infinie
Attend quelques élus. — Où sont-ils, ces heureux ?
Si vous m'avez trompé, me rendrez-vous la vie ?
Si vous m'avez dit vrai, m'ouvrirez-vous les Cieux ?
Hélas ! ce beau pays dont parlaient vos prophètes,
S'il existe là-haut, ce doit être un désert.
Vous les voulez trop purs, les heureux que vous faites,
Et quand leur joie arrive, ils en ont trop souffert.
Je suis seulement homme, et ne veux pas moins être,
Ni tenter davantage. — A quoi donc m'arrêter ?

Puisque je ne puis croire aux promesses du prêtre,
Est-ce l'indifférent que je vais consulter ?
Si mon cœur, fatigué du rêve qui l'obsède,
A la réalité revient pour s'assouvir,
Au fond des vains plaisirs que j'appelle à mon aide
Je trouve un tel dégoût, que je me sens mourir.
Aux jours même où parfois la pensée est impie,
Où l'on voudrait nier pour cesser de douter,
Quand je posséderais tout ce qu'en cette vie
Dans ses vastes désirs l'homme peut convoiter ;
Donnez-moi le pouvoir, la santé, la richesse,
L'amour même, l'amour, le seul bien d'ici-bas !
Que la blonde Astarté, qu'idolâtrait la Grèce,
De ses îles d'azur sorte en m'ouvrant les bras !
Quand je pourrais saisir dans le sein de la terre
Les secrets éléments de sa fécondité,
Transformer à mon gré la vivace matière,
Et créer pour moi seul une unique beauté ;
Quand Horace, Lucrèce et le vieil Épicure,
Assis à mes côtés, m'appelleraient heureux,
Et quand ces grands amants de l'antique nature
Me chanteraient la joie et le mépris des dieux,
Je leur dirais à tous : " Quoi que nous puissions faire,
Je souffre ; il est trop tard ; le monde s'est fait vieux ;
Une immense espérance a traversé la terre :
Malgré nous vers le Ciel il faut lever les yeux ! "

Que me reste-t-il donc ? Ma raison révoltée
Essaye en vain de croire, et mon cœur de douter.
Le chrétien m'épouvante, et ce que dit l'athée,
En dépit de mes sens, je ne puis l'écouter.
Les vrais religieux me trouveront impie,
Et les indifférents me croiront insensé.
A qui m'adresserai-je, et quelle voix amie
Consolera ce cœur que le doute a blessé ?

Il existe, dit-on, une philosophie
Qui nous explique tout sans révélation,

Et qui peut nous guider à travers cette vie
Entre l'indifférence et la religion.
J'y consens. — Où sont-ils, ces faiseurs de systèmes,
Qui savent, sans la foi, trouver la vérité,
Sophistes impuissants qui ne croient qu'en eux-mêmes ?
Quels sont leurs arguments, et leur autorité ?
L'un me montre ici-bas deux principes en guerre,
Qui, vaincus tour à tour, sont tous deux immortels ;
L'autre découvre au loin, dans le Ciel solitaire,
Un inutile Dieu qui ne veut pas d'autels.
Je vois rêver Platon et penser Aristote ;
J'écoute, j'applaudis et poursuis mon chemin.
Sous les rois absolus je trouve un Dieu despote,
On nous parle aujourd'hui d'un Dieu républicain.
Pythagore et Leibnitz transfigurent mon être.
Descartes m'abandonne au sein des tourbillons.
Montaigne s'examine, et ne peut se connaître.
Pascal fuit en tremblant ses propres visions.
Pyrrhon me rend aveugle, et Zénon insensible.
Voltaire jette à bas tout ce qu'il voit debout.
Spinosa, fatigué de tenter l'impossible,
Cherchant en vain son Dieu, croit le trouver partout.
Pour le sophiste anglais l'homme est une machine.
Enfin sort des brouillards un rhéteur allemand
Qui, du philosophisme achevant la ruine,
Déclare le Ciel vide, et conclut au néant.

Voilà donc les débris de l'humaine science !
Et, depuis cinq mille ans qu'on a toujours douté,
Après tant de fatigue et de persévérance,
C'est là le dernier mot qui nous en est resté !
Ah ! pauvres insensés, misérables cervelles,
Qui de tant de façons avez tout expliqué,
Pour aller jusqu'aux Cieux il vous fallait des ailes ;
Vous aviez le désir, la foi vous a manqué.
Je vous plains ; votre orgueil part d'une âme blessée.
Vous sentiez les tourments dont mon cœur est rempli,
Et vous la connaissiez, cette amère pensée
Qui fait frissonner l'homme en voyant l'infini.

Eh bien ! prions ensemble, — abjurons la misère
De vos calculs d'enfants, de tant de vains travaux.
Maintenant que vos corps sont réduits en poussière,
J'irai m'agenouiller pour vous sur vos tombeaux.

Venez, rhéteurs païens, maîtres de la science,
Chrétiens des temps passés, et rêveurs d'aujourd'hui ;
Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance !
Pour que Dieu nous réponde, adressons-nous à lui :
Il est juste, il est bon ; sans doute il vous pardonne.
Tous vous avez souffert, le reste est oublié ;
Si le Ciel est désert, nous n'offensons personne ;
Si quelqu'un nous entend, qu'il nous prenne en pitié !

O toi que nul n'a pu connaître,
Et n'a renié sans mentir,
Réponds-moi, toi qui m'as fait naître,
Et demain me feras mourir !

Puisque tu te laisses comprendre,
Pourquoi fais-tu douter de toi ?
Quel triste plaisir peux-tu prendre
A tenter notre bonne foi ?

Dès que l'homme lève la tête,
Il croit t'entrevoir dans les cieux ;
La création, sa conquête,
N'est qu'un vaste temple à ses yeux.

Dès qu'il redescend en lui-même,
Il t'y trouve ; tu vis en lui.
S'il souffre, s'il pleure, s'il aime,
C'est son Dieu qui le veut ainsi.

De la plus noble intelligence
La plus sublime ambition
Est de prouver ton existence,
Et de faire épeler ton nom.

De quelque façon qu'on t'appelle,
Brahma, Jupiter, ou Jésus,
Vérité, Justice éternelle,
Vers toi tous les bras sont tendus.

Le dernier des fils de la terre
Te rend grâce du fond du cœur
Dès qu'il se mêle à sa misère
Une apparence de bonheur.

Le monde entier te glorifie,
L'oiseau te chante sur son nid,
Et pour une goutte de pluie
Des milliers d'êtres t'ont béni.

Tu n'as rien fait qu'on ne l'admire ;
Rien de toi n'est perdu pour nous ;
Tout prie ; et tu ne peux sourire,
Que nous ne tombions à genoux.

Pourquoi donc, ô Maître suprême,
As-tu créé le mal si grand
Que la raison, la vertu même,
S'épouvantent en le voyant ?

Lorsque tant de choses sur terre
Proclament la Divinité
Et semblent attester d'un père
L'amour, la force et la bonté,

Comment, sous la sainte lumière,
Voit-on des actes si hideux
Qu'ils font expirer la prière
Sur les lèvres du malheureux ?

Pourquoi dans ton œuvre céleste
Tant d'éléments si peu d'accord ?
A quoi bon le crime et la peste ?
O Dieu juste ! pourquoi la mort ?

Ta pitié dut être profonde,
Lorsque avec ses biens et ses maux
Cet admirable et pauvre monde
Sortit en pleurant du chaos !

Puisque tu voulais le soumettre
Aux douleurs dont il est rempli,
Tu n'aurais pas dû lui permettre
De t'entrevoir dans l'infini.

Pourquoi laisser notre misère
Rêver et deviner un Dieu ?
Le doute a désolé la terre ;
Nous en voyons trop ou trop peu.

Si ta chétive créature
Est indigne de t'approcher,
Il fallait laisser la nature
T'envelopper et te cacher ;

Il te resterait ta puissance,
Et nous en sentirions les coups ;
Mais le repos et l'ignorance
Auraient rendu nos maux plus doux.

Si la souffrance et la prière
N'atteignent pas ta majesté,
Garde ta grandeur solitaire,
Ferme à jamais l'immensité.

Mais si nos angoisses mortelles
Jusqu'à toi peuvent parvenir,
Si dans les plaines éternelles
Parfois tu nous entends gémir,

Brise cette voûte profonde
Qui couvre la création,
Soulève les voiles du monde,
Et montre-toi, Dieu juste et bon !

Tu n'apercevras sur la terre
Qu'un ardent amour de la foi,
Et l'humanité tout entière
Se prosternera devant toi.

Les larmes qui l'ont épuisée
Et qui ruissellent de ses yeux,
Comme une légère rosée,
S'évanouiront dans les cieux.

Tu n'entendras que tes louanges,
Qu'un concert de joie et d'amour,
Pareil à celui dont tes anges
Remplissent l'éternel séjour ;

Et dans cet hosanna suprême
Tu verras, au bruit de nos chants,
S'enfuir le doute et le blasphème,
Tandis que la Mort elle-même
Y joindra ses derniers accents.

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE

SONNET

IMITÉ DE WORDSWORTH

Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur !
Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare ;
C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son cœur ;

Camoëns de son exil abrège la longueur,
Car il chante en sonnets l'amour et son empire ;
Dante aime cette fleur de myrte, et la respire
Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur ;

Spencer, s'en revenant de l'île des féeries,
Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries ;
Milton, chantant les siens, ranimait son regard.

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France.
Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence,
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

(*Poésies de Joseph Delorme.*)

SONNET

IMITÉ DE WORDSWORTH

Je ne suis pas de ceux pour qui les causeries
Au coin du feu, l'hiver, ont de grandes douceurs ;
Car j'ai pour tous voisins d'intrépides chasseurs
Rêvant de chiens dressés, de meutes aguerries,

Et des fermiers causant jachères et prairies,
Et le juge de paix avec ses vieilles sœurs,
Deux revêches beautés parlant de ravisseurs,
Portraits comme on en voit sur les tapisseries.

Oh ! combien je préfère à ce caquet si vain
Tout le soir, du silence, — un silence sans fin ;
Être assis sans penser, sans désir, sans mémoire,

Et seul, sur mes chenets, m'éclairant aux tisons,
Écouter le vent battre et gémir les cloisons
Et le fagot flamber, et chanter ma bouilloire !

(*Poésies de Joseph Delorme.*)

PROMENADE

Sylvas inter reptare salubres.
HORACE.

S'il m'arrive un matin et par un beau soleil
De me sentir léger et dispos au réveil,
Et si, pour mieux jouir des champs et de moi-même,
De bonne heure je sors pour le sentier que j'aime,
Rasant le petit mur jusqu'au coin hasardeux,
Sans qu'un fâcheux m'ait dit : " Mon cher, allons tous deux " ;
Lorsque sous la colline, au creux de la prairie,
Je puis errer enfin, tout à ma rêverie,
Comme loin des frelons une abeille à son miel,
Et que je suis bien seul en face d'un beau ciel ;
Alors... oh ! ce n'est pas une scène sublime,
Un fleuve résonnant, des forêts dont la cime
Flotte comme une mer, ni le front sourcilleux
Des vieux monts tout voûtés se mirant aux lacs bleus !
Laissons Châteaubriand, loin des traces profanes,
A vingt ans s'élancer en d'immenses savanes,
Un bâton à la main, et ne rien demander
Que d'entendre la foudre en longs éclats gronder,

Ou mugir le lion dans les forêts superbes,
Ou sonner le serpent au fond des hautes herbes;
Et bientôt, se couchant sur un lit de roseaux,
S'abandonner pensif au cours des grandes eaux.
Laissons à Lamartine, à Nodier, nobles frères,
Leur Jura bien-aimé, tant de scènes contraires
En un même horizon, et des blés blondissants,
Et des pampres jaunis, et des bœufs mugissants,
Pareils à des points noirs dans les verts pâturages,
Et plus haut, et plus près du séjour des orages,
Des sapins étagés en bois sombre et profond,
Le soleil au-dessus et les Alpes au fond.
Qu'aussi Victor Hugo, sous un donjon qui croule,
Et le Rhin à ses pieds, interroge et déroule
Les souvenirs des lieux ; quelle puissante main
Posa la tour carrée au plein cintre romain,
Ou quel doigt amincit ces longs fuseaux de pierre,
Comme fait son fuseau de lin la filandière ;
Que du fleuve qui passe il écoute les voix,
Et que le grand vieillard lui parle d'autrefois !
Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle un spectateur sublime.
Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi ? des rocs, des forêts, des fleuves ?... oh ! non pas,
Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une grêle ramure ;
L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort ;
Voir couler en un pré la rivière à plein bord ;
Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,
Découpant sur l'azur son feuillage débile ;
A travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit ;
Ou si, levant les yeux, j'ai cru voir disparaître
Au détour d'une haie un pied blanc qui fait naître
Tout d'un coup en mon âme un long roman d'amour....
C'est assez de bonheur, c'est assez pour un jour.
Et revenant alors, comme entouré d'un charme,
Plein d'oubli, lentement, et dans l'œil une larme,

Croyant à toi, mon Dieu, toi que j'osais nier !
Au chapeau de l'aveugle apportant mon denier,
Heureux d'un lendemain qu'à mon gré je décore,
Je sens et je me dis que je suis jeune encore,
Que j'ai le cœur bien tendre et bien prompt à guérir,
Pour m'ennuyer de vivre et pour vouloir mourir.

(*Poésies de Joseph Delorme.*)

PENSÉE D'AUTOMNE

Jardin du Luxembourg, novembre.

Au déclin de l'automne, il est souvent des jours
Où l'année, on dirait, va se tromper de cours.
Sous les grands marronniers, sous les platanes jaunes,
Sous les pâles rideaux des saules et des aunes,
Si par un levant pur ou par un beau couchant
L'on passe, et qu'on regarde aux arbres, tout marchant,
A voir sur un ciel blanc les noirs réseaux des branches,
Et les feuilles à jour, aux inégales tranches,
Creuses par le milieu, les deux bords en croissants,
Figurer au soleil mille bourgeons naissants ;
Dans une vapeur bleue, à voir tous ces troncs d'arbre
Nager confusément avec leurs dieux de marbre,
Et leur cime monter dans un azur si clair ;
A sentir le vent frais qui parfume encor l'air,
On oublie à ses pieds la pelouse flétrie,
Et la branche tombée et la feuille qui crie ;
Trois fois, près de partir, un charme vous retient,
Et l'on dit : " N'est-ce pas le printemps qui revient ? "

Avant la fin du jour il est encore une heure,
Où, pèlerin lassé qui touche à sa demeure,
Le soleil au penchant se retourne pour voir,
Malgré tant de sueurs regrettant d'être au soir ;
Et, sous ce long regard où se mêle une larme,
La nature confuse a pris un nouveau charme ;

Elle hésite un moment, comme dans un adieu ;
L'horizon à l'entour a rougi tout en feu ;
La fleur en tressaillant a reçu la rosée ;
Le papillon revole à la rose baisée,
Et l'oiseau chante au bois en ramage brillant :
" N'est-ce pas le matin ? n'est-ce pas l'orient ? "

Oh ! si pour nous aussi, dans cette vie humaine,
Il est au soir une heure, un instant qui ramène
Les amours du matin et leur volage essor,
Et la fraîche rosée, et les nuages d'or ;
Oh ! si le cœur, repris aux pensers de jeunesse
(Comme s'il espérait, hélas ! qu'elle renaisse),
S'arrête, se relève avant de défaillir,
Et s'oublie un seul jour à rêver sans vieillir,
Jouissons, jouissons de la douce journée,
Et ne la troublons pas, cette heure fortunée ;
Car l'hiver pour les champs n'est qu'un bien court sommeil ;
Chaque matin au ciel reparaît le soleil ;
Mais qui sait si la tombe a son printemps encore,
Et si la nuit pour nous rallumera l'aurore ?

(*Poésies de Joseph Delorme.*)

Tacendo il nome di questa gentilissima.
DANTE, *Vita nuova.*

TOUJOURS je la connus pensive et sérieuse ;
Enfant, dans les ébats de l'enfance joueuse
Elle se mêlait peu, parlait déjà raison ;
Et, quand ses jeunes sœurs couraient sur le gazon,
Elle était la première à leur rappeler l'heure,
A dire qu'il fallait regagner la demeure ;
Qu'elle avait de la cloche entendu le signal ;
Qu'il était défendu d'approcher du canal,
De troubler dans le bois la biche familière,
De passer en jouant trop près de la volière :

Et ses sœurs l'écoutaient. Bientôt elle eut quinze ans,
Et sa raison brilla d'attraits plus séduisants :
Sein voilé, front serein où le calme repose,
Sous de beaux cheveux bruns une figure rose,
Une bouche discrète au sourire prudent,
Un parler sobre et froid, et qui plaît cependant ;
Une voix douce et ferme, et qui jamais ne tremble,
Et deux longs sourcils noirs qui se fondent ensemble.
Le devoir l'animait d'une grave ferveur ;
Elle avait l'air posé, réfléchi, non rêveur ;
Elle ne rêvait pas comme la jeune fille,
Qui de ses doigts distraits laisse tomber l'aiguille,
Et du bal de la veille au bal du lendemain
Pense au bel inconnu qui lui pressa la main.
Le coude à la fenêtre, oubliant son ouvrage,
Jamais on ne la vit suivre à travers l'ombrage
Le vol interrompu des nuages du soir,
Puis cacher tout d'un coup son front dans son mouchoir.
Mais elle se disait qu'un avenir prospère
Avait changé soudain par la mort de son père ;
Qu'elle était fille aînée, et que c'était raison
De prendre part active aux soins de la maison.
Ce cœur jeune et sévère ignorait la puissance
Des ennuis dont soupire et s'émeut l'innocence.
Il réprima toujours les attendrissements
Qui naissent sans savoir, et les troubles charmants,
Et les désirs obscurs, et ces vagues délices
De l'amour dans les cœurs naturelles complices.
Maîtresse d'elle-même aux instants les plus doux,
En embrassant sa mère, elle lui disait *vous*.
Les galantes fadeurs, les propos pleins de zèle
Des jeunes gens oisifs étaient perdus chez elle ;
Mais qu'un cœur éprouvé lui contât un chagrin,
A l'instant se voilait son visage serein ;
Elle savait parler de maux, de vie amère,
Et donnait des conseils comme une jeune mère.
Aujourd'hui la voilà mère, épouse, à son tour ;
Mais c'est chez elle encor raison plutôt qu'amour.

Son paisible bonheur de respect se tempère ;
Son époux déjà mûr serait pour elle un père ;
Elle n'a pas connu l'oubli du premier mois,
Et la lune de miel qui ne luit qu'une fois,
Et son front et ses yeux ont gardé le mystère
De ces chastes secrets qu'une femme doit taire.
Heureuse comme avant, à son nouveau devoir
Elle a réglé sa vie... Il est beau de la voir,
Libre de son ménage, un soir de la semaine,
Sans toilette, en été, qui sort et se promène
Et s'asseoit à l'abri du soleil étouffant,
Vers six heures, sur l'herbe, avec sa belle enfant.
Ainsi passent ses jours depuis le premier âge,
Comme des flots sans nom sous un ciel sans orage,
D'un cours lent, uniforme, et pourtant solennel ;
Car ils savent qu'ils vont au rivage éternel.

Et moi qui vois couler cette humble destinée
Au penchant du devoir doucement entraînée,
Ces jours purs, transparents, calmes, silencieux,
Qui consolent du bruit, et reposent les yeux,
Sans le vouloir, hélas ! je retombe en tristesse ;
Je songe à mes longs jours passés avec vitesse,
Turbulents, sans bonheur, perdus pour le devoir,
Et je pense, ô mon Dieu ! qu'il sera bientôt soir !

(*Poésies de Joseph Delorme.*)

A M. AUGUSTE LE PRÉVOST

Quis memorabitur tui post mortem et quis orabit pro te ?
De Imit. Christi, lib. i. cap. 23.

Dans l'île Saint-Louis, le long d'un quai désert,
L'autre soir je passais ; le ciel était couvert
Et l'horizon brumeux eût paru noir d'orages,
Sans la fraîcheur du vent qui chassait les nuages ;
Le soleil se couchait sous de sombres rideaux ;
La rivière coulait verte entre les radeaux ;

Aux balcons çà et là quelque figure blanche
Respirait l'air du soir ; — et c'était un dimanche.
Le dimanche est pour nous le jour du souvenir ;
Car, dans la tendre enfance, on aime à voir venir,
Après les soins comptés de l'exacte semaine
Et les devoirs remplis, le soleil qui ramène
Le loisir et la fête, et les habits parés,
Et l'église aux doux chants, et les jeux dans les prés ;
Et plus tard, quand la vie, en proie à la tempête,
Ou stagnante d'ennui, n'a plus loisir ni fête,
Si pourtant nous sentons, aux choses d'alentour,
A la gaîté d'autrui, qu'est revenu ce jour,
Par degrés attendris jusqu'au fond de notre âme,
De nos beaux ans brisés nous renouons la trame,
Et nous nous rappelons nos dimanches d'alors,
Et notre blonde enfance, et ses riants trésors.
Je rêvais donc ainsi, sur ce quai solitaire,
A mon jeune matin si voilé de mystère,
A tant de pleurs obscurs en secret dévorés,
A tant de biens trompeurs ardemment espérés,
Qui ne viendront jamais,... qui sont venus peut-être ?
En suis-je plus heureux qu'avant de les connaître ?
Et, tout rêvant ainsi, pauvre rêveur, voilà
Que soudain, loin, bien loin, mon âme s'envola,
Et d'objets en objets, dans sa course inconstante,
Se prit aux longs discours que feu ma bonne tante
Me tenait, tout enfant, durant nos soirs d'hiver,
Dans ma ville natale, à Boulogne-sur-Mer.
Elle m'y racontait souvent, pour me distraire,
Son enfance, et les jeux de mon père, son frère,
Que je n'ai pas connu ; car je naquis en deuil,
Et mon berceau d'abord posa sur un cercueil.
Elle me parlait donc, et de mon père, et d'elle ;
Et ce qu'aimait surtout sa mémoire fidèle,
C'était de me conter leurs destins entraînés
Loin du bourg paternel où tous deux étaient nés.
De mon antique aïeul je savais le ménage,
Le manoir, son aspect et tout le voisinage ;
La rivière coulait à cent pas près du seuil ;

Douze enfants (tous sont morts !) entouraient le fauteuil ;
Et je disais les noms de chaque jeune fille,
Du curé, du notaire, amis de la famille,
Pieux hommes de bien, dont j'ai rêvé les traits,
Morts pourtant sans savoir que jamais je naîtrais.
Et tout cela revint en mon âme mobile,
Ce jour que je passais le long du quai, dans l'île.

Et bientôt, au sortir de ces songes flottants,
Je me sentis pleurer, et j'admirai longtemps
Que de ces hommes morts, de ces choses vieillies,
De ces traditions par hasard recueillies,
Moi, si jeune et d'hier, inconnu des aïeux,
Qui n'ai vu qu'en récits les images des lieux,
Je susse ces détails, seul peut-être sur terre,
Que j'en gardasse un culte en mon cœur solitaire,
Et qu'à propos de rien, un jour d'été, si loin
Des lieux et des objets, ainsi j'en prisse soin.
Hélas ! pensai-je alors, la tristesse dans l'âme,
Humbles hommes, l'oubli sans pitié nous réclame,
Et, sitôt que la mort nous a remis à Dieu,
Le souvenir de nous ici nous survit peu ;
Notre trace est légère et bien vite effacée ;
Et moi, qui de ces morts garde encor la pensée,
Quand je m'endormirai comme eux, du temps vaincu,
Sais-je, hélas ! si quelqu'un saura que j'ai vécu ?
Et poursuivant toujours, je disais qu'en la gloire,
En la mémoire humaine, il est peu sûr de croire,
Que les cœurs sont ingrats, et que bien mieux il vaut
De bonne heure aspirer et se fonder plus haut,
Et croire en celui seul qui, dès qu'on le supplie,
Ne nous fait jamais faute, et qui jamais n'oublie.

(*Les Consolations.*)

THÉOPHILE GAUTIER

L'ART

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rhythme commode
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit,

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur ;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant ;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons ;

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. — L'Art robuste
Seul a l'éternité ;
Le buste
Survit à la cité.

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les Vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

(*Émaux et Camées.*)

TERZA RIMA

Quand Michel-Ange eut peint la chapelle Sixtine,
Et que de l'échafaud, sublime et radieux,
Il fut redescendu dans la cité latine,

Il ne pouvait baisser ni les bras ni les yeux ;
Ses pieds ne savaient pas comment marcher sur terre ;
Il avait oublié le monde dans les cieux.

Trois grands mois il garda cette attitude austère,
On l'eût pris pour un ange en extase devant
Le saint triangle d'or, au moment du mystère.

Frère, voilà pourquoi les poètes, souvent,
Buttent à chaque pas sur les chemins du monde :
Les yeux fichés au ciel, ils s'en vont en rêvant.

Les anges, secouant leur chevelure blonde,
Penchent leur front sur eux, et leur tendent les bras,
Et les veulent baiser avec leur bouche ronde.

Eux marchent au hasard et font mille faux pas ;
Ils cognent les passants, se jettent sous les roues,
Ou tombent dans des puits qu'ils n'aperçoivent pas.

Que leur font les passants, les pierres et les boues ?
Ils cherchent dans le jour le rêve de leurs nuits,
Et le feu du désir leur empourpre les joues.

Ils ne comprennent rien aux terrestres ennuis,
Et, quand ils ont fini leur chapelle Sixtine,
Ils sortent rayonnants de leurs obscurs réduits.

Un auguste reflet de leur œuvre divine
S'attache à leur personne et leur dore le front,
Et le ciel qu'ils ont vu, dans leurs yeux se devine.

Les nuits suivront les jours et se succéderont,
Avant que leurs regards et leurs bras ne s'abaissent,
Et leurs pieds de longtemps ne se raffermiront.

Tous nos palais sous eux s'éteignent et s'affaissent,
Leur âme à la coupole où leur œuvre reluit
Revole, et ce ne sont que leurs corps qu'ils nous laissent.

Notre jour leur paraît plus sombre que la nuit ;
Leur œil cherche toujours le ciel bleu de la fresque,
Et le tableau quitté les tourmente et les suit.

Comme Buonarotti, le peintre gigantesque,
Ils ne peuvent plus voir que les choses d'en haut,
Et que le ciel de marbre où leur front touche presque.

Sublime aveuglement ! magnifique défaut !

(*Poésies diverses.*)

SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR

De leur col blanc courbant les lignes
On voit, dans les contes du Nord,
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnes
Nager en chantant près du bord,

Ou, suspendant à quelque branche
Le plumage qui les revêt,
Faire luire leur peau plus blanche
Que la neige de leur duvet.

De ces femmes il en est une
Qui chez nous descend quelquefois,
Blanche comme le clair de lune
Sur les glaciers dans les cieux froids ;

Conviant la vue, enivrée
De sa boréale fraîcheur,
A des régals de chair nacrée,
A des débauches de blancheur.

Son sein, neige moulée en globe,
Contre les camélias blancs
Et le blanc satin de sa robe
Soutient des combats insolents.

Dans ces grandes batailles blanches,
Satins et fleurs ont le dessous,
Et, sans demander leurs revanches,
Jaunissent comme des jaloux.

Sur les blancheurs de son épaule,
Paros au grain éblouissant,
Comme dans une nuit du pôle,
Un givre invisible descend.

De quel mica de neige vierge,
De quelle moelle de roseau,
De quelle hostie et de quel cierge
A-t-on fait le blanc de sa peau ?

A-t-on pris la goutte lactée,
Tachant l'azur du ciel d'hiver,
Le lis à la pulpe argentée,
La blanche écume de la mer ;

Le marbre blanc, chair froide et pâle,
Où vivent les divinités ;
L'argent mat, la laiteuse opale
Qu'irisent de vagues clartés ;

L'ivoire, où ses mains ont des ailes,
Et, comme des papillons blancs,
Sur la pointe des notes frêles
Suspendent leurs baisers tremblants ;

L'hermine vierge de souillure
Qui, pour abriter leurs frissons,
Ouate de sa blanche fourrure
Les épaules et les blasons ;

Le vif-argent aux fleurs fantasques
Dont les vitraux sont ramagés ;
Les blanches dentelles des vasques,
Pleurs de l'ondine en l'air figés ;

L'aubépine de mai qui plie
Sous les blancs frimas de ses fleurs ;
L'albâtre où la mélancolie
Aime à retrouver ses pâleurs ;

Le duvet blanc de la colombe
Neigeant sur les toits du manoir,
Et la stalactite qui tombe,
Larme blanche de l'antre noir ?

Des Groenlands et des Norvèges
Vient-elle avec Séraphita ?
Est-ce la Madone des neiges,
Un sphinx blanc que l'hiver sculpta,

Sphinx enterré par l'avalanche,
Gardien des glaciers étoilés,
Et qui, sous sa poitrine blanche,
Cache de blancs secrets gelés ?

Sous la glace où, calme, il repose,
Oh ! qui pourra fondre ce cœur !
Oh ! qui pourra mettre un ton rose
Dans cette implacable blancheur !

(*Émaux et Camées.*)

PASTEL

J'AIME à vous voir en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.

Le vent d'hiver, en vous touchant la joue,
A fait mourir vos œillets et vos lis,
Vous n'avez plus que des mouches de boue
Et sur les quais vous gisez tout salis.

Il est passé le doux règne des belles ;
La Parabère avec la Pompadour
Ne trouveraient que des sujets rebelles,
Et sous leur tombe est enterré l'amour.

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
Vous respirez vos bouquets sans parfums,
Et souriez avec mélancolie
Au souvenir de vos galants défunts.

(*Poésies diverses.*)

CHINOISERIE

CE n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
Ni vous non plus, Juliette, ni vous
Ophélia, ni Béatrix, ni même
Laure la blonde avec ses grands yeux doux.

Celle que j'aime, à présent, est en Chine ;
Elle demeure avec ses vieux parents,
Dans une tour de porcelaine fine,
Au fleuve Jaune, où sont les cormorans.

Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
Un pied petit à tenir dans la main,
Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
Les ongles longs et rougis de carmin.

Par son treillis elle passe la tête,
Que l'hirondelle, en volant, vient toucher,
Et chaque soir, aussi bien qu'un poète,
Chante le saule et la fleur du pêcher.

(*Poésies diverses.*)

PENDANT LA TEMPÊTE

La barque est petite et la mer immense,
La vague nous jette au ciel en courroux,
Le ciel nous renvoie un flot en démence :
Près du mât rompu prions à genoux !

De nous à la tombe il n'est qu'une planche.
Peut-être ce soir, dans un lit amer,
Sous un froid linceul fait d'écume blanche,
Irons-nous dormir, veillés par l'éclair !

Fleur du paradis, sainte Notre-Dame,
Si bonne aux marins en péril de mort,
Apaise le vent, fais taire la lame,
Et pousse du doigt notre esquif au port.

Nous te donnerons, si tu nous délivres,
Une belle robe en papier d'argent,
Un cierge à festons pesant quatre livres,
Et, pour ton Jésus, un petit Saint-Jean.

(*Poésies nouvelles.*)

NOËL

Le ciel est noir, la terre est blanche ;
— Cloches, carillonnez gaîment ! —
Jésus est né. — La Vierge penche
Sur lui son visage charmant.

Pas de courtines festonnées
Pour préserver l'enfant du froid ;
Rien que les toiles d'araignées
Qui pendent des poutres du toit.

Il tremble sur la paille fraîche,
Ce cher petit enfant Jésus,
Et pour l'échauffer dans sa crèche
L'âne et le bœuf soufflent dessus.

La neige au chaume coud ses franges,
Mais sur le toit s'ouvre le ciel,
Et, tout en blanc, le chœur des anges
Chante aux bergers : " *Noël ! Noël !* "

(*Émaux et Camées.*)

RONDALLA

Enfant aux airs d'impératrice,
Colombe aux regards de faucon,
Tu me hais, mais c'est mon caprice,
De me planter sous ton balcon.

Là, je veux, le pied sur la borne,
Pinçant les nerfs, tapant le bois,
Faire luire à ton carreau morne
Ta lampe et ton front à la fois.

Je défends à toute guitare
De bourdonner aux alentours.
Ta rue est à moi : — je la barre
Pour y chanter seul mes amours,

Et je coupe les deux oreilles
Au premier racleur de jambon
Qui devant la chambre où tu veilles
Braille un couplet mauvais ou bon.

Dans sa gaîne mon couteau bouge ;
Allons, qui veut de l'incarnat ?
A son jabot qui veut du rouge
Pour faire un bouton de grenat ?

Le sang dans les veines s'ennuie,
Car il est fait pour se montrer ;
Le temps est noir, gare la pluie !
Poltrons, hâtez-vous de rentrer.

Sortez, vaillants ! sortez, bravaches !
L'avant-bras couvert du manteau,
Que sur vos faces de gavaches
J'écrive des croix au couteau !

Qu'ils s'avancent ! seuls ou par bande,
De pied ferme je les attends.
A ta gloire il faut que je fende
Les naseaux de ces capitans.

Au ruisseau qui gêne ta marche
Et pourrait salir tes pieds blancs,
Corps du Christ ! je veux faire une arche
Avec les côtes des galants.

Porte sourde !—Fenêtre aveugle !
Tu dois pourtant ouïr ma voix ;
Comme un taureau blessé je beugle,
Des chiens excitant les abois !

Au moins plante un clou dans ta porte :
Un clou pour accrocher mon cœur.
A quoi sert que je le remporte
Fou de rage, mort de langueur ?

(*Émaux et Camées.*)

CHARLES BAUDELAIRE

BÉNÉDICTION

Lorsque, par un décret des Puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

" — Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

" Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

" Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés ! "

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange,
Retrouve l'Ambroisie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques :
" — Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer ;

" Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins !

" Et quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

" Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain ! "

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

" — Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

" Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

" Je sais que la Douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

" Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
À ce beau diadème éblouissant et clair ;

" Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs ! "

(*Les Fleurs du mal.*)

L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

(*Les Fleurs du mal.*)

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(*Les Fleurs du mal.*)

LE FLACON

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénétrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé ; les yeux se ferment ; le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains ;

Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges ! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !

(*Les Fleurs du mal.*)

LES CHATS

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

(*Les Fleurs du mal.*)

LES HIBOUX

Sous les ifs noirs qui les abritent
Les hiboux se tiennent rangés,
Ainsi que des dieux étrangers,
Dardant leur œil rouge. Ils méditent.

Sans remuer ils se tiendront
Jusqu'à l'heure mélancolique
Où, poussant le soleil oblique,
Les ténèbres s'établiront.

Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement ;

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

(*Les Fleurs du mal.*)

LE VAMPIRE

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine ;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtu,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne,
— Maudite, maudite sois-tu !

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

Hélas ! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit :
" Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
A ton esclavage maudit,

" Imbécile ! — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire ! "

(*Les Fleurs du mal.*)

L'HOMME ET LA MER

Homme libre, toujours tu chériras la mer.
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables !

(*Les Fleurs du mal.*)

LA CLOCHE FÊLÉE

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts !

(*Les Fleurs du mal.*)

HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où, vibrant sur sa tige,
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

(*Les Fleurs du mal.*)

LECONTE DE LISLE

MIDI

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine ;
La terre est assoupie en sa robe de feu.

L'étendue est immense, et les champs n'ont point d'ombre,
Et la source est tarie où buvaient les troupeaux ;
La lointaine forêt, dont la lisière est sombre,
Dort là-bas, immobile, en un pesant repos.

Seuls, les grands blés mûris, tels qu'une mer dorée,
Se déroulent au loin, dédaigneux du sommeil ;
Pacifiques enfants de la terre sacrée,
Ils épuisent sans peur la coupe du soleil.

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille, et va mourir à l'horizon poudreux.

Non loin, quelques bœufs blancs, couchés parmi les herbes,
Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.

Homme, si, le cœur plein de joie ou d'amertume,
Tu passais vers midi dans les champs radieux,
Fuis ! La nature est vide et le soleil consume :
Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.

Mais si, désabusé des larmes et du rire,
Altéré de l'oubli de ce monde agité,
Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
Goûter une suprême et morne volupté,

Viens ! Le soleil te parle en paroles sublimes ;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin ;
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur trempé sept fois dans le néant divin.

(*Poèmes antiques.*)

HÉRAKLÈS AU TAUREAU

Le soleil déclinait vers l'écume des flots,
Et les grasses brebis revenaient aux enclos ;
Et les vaches suivaient, semblables aux nuées
Qui roulent sans relâche, à la file entraînées,
Lorsque le vent d'automne, au travers du ciel noir,
Les chasse à grands coups d'aile, et qu'elles vont pleuvoir.
Derrière les brebis, toutes lourdes de laine,
Telles s'amoncelaient les vaches dans la plaine.
La campagne n'était qu'un seul mugissement,
Et les grands chiens d'Elis aboyaient bruyamment.
Puis, succédaient trois cents taureaux aux larges cuisses.
Puis deux cents au poil rouge, inquiets des génisses ;
Puis douze, les plus beaux et parfaitement blancs,
Qui de leurs fouets velus rafraichissaient leurs flancs,
Hauts de taille, vêtus de force et de courage,
Et paissant d'habitude au meilleur pâturage.
Plus noble encor, plus fier, plus brave, plus grand qu'eux,
En avant, isolé comme un chef belliqueux,
Phaéton les guidait, lui, l'orgueil de l'étable,
Que les anciens bouviers disaient à Zeus semblable,
Quand le Dieu triomphant, ceint d'écume et de fleurs,
Nageait dans la mer glauque avec Europe en pleurs.
Or, dardant ses yeux prompts sur la peau léonine
Dont Héraklès couvrait son épaule divine,

Irritable, il voulut heurter d'un brusque choc
Contre cet étranger son front dur comme un roc ;
Mais ferme sur ses pieds, tel qu'une antique borne,
Le héros d'une main le saisit par la corne,
Et, sans rompre d'un pas, il lui ploya le col,
Meurtrissant ses naseaux furieux dans le sol ;
Et les bergers, en foule, autour du fils d'Alkmène,
Stupéfaits, admiraient sa vigueur surhumaine,
Tandis que, blancs dompteurs de ce soudain péril,
De grands muscles roidis gonflaient son bras viril.

(*Poèmes antiques.*)

LE CŒUR DE HIALMAR

Une nuit claire, un vent glacé. La neige est rouge.
Mille braves sont là qui dorment sans tombeaux,
L'épée au poing, les yeux hagards. Pas un ne bouge.
Au-dessus tourne et crie un vol de noirs corbeaux.

La lune froide verse au loin sa pâle flamme.
Hialmar se soulève entre les morts sanglants,
Appuyé des deux mains au tronçon de sa lame ;
La pourpre du combat ruisselle de ses flancs.

— " Holà ! Quelqu'un a-t-il encore un peu d'haleine,
Parmi tant de joyeux et robustes garçons
Qui, ce matin, riaient et chantaient à voix pleine
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons ?

" Tous sont muets. Mon casque est rompu, mon armure
Est trouée, et la hache a fait sauter ses clous.
Mes yeux saignent. J'entends un immense murmure
Pareil aux hurlements de la mer ou des loups.

" Viens par ici, corbeau, mon brave mangeur d'hommes ;
Ouvre-moi la poitrine avec ton bec de fer.
Tu nous retrouveras demain tels que nous sommes.
Porte mon cœur tout chaud à la fille d'Ylmer.

" Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière,
Et chantent, en heurtant les cruches d'or, en chœur,
A tire-d'aile vole, ô rôdeur de bruyère !
Cherche ma fiancée et porte-lui mon cœur.

" Au sommet de la tour que hantent les corneilles
Tu la verras debout, blanche, aux longs cheveux noirs ;
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles,
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.

" Va, sombre messager, dis-lui bien que je l'aime,
Et que voici mon cœur. Elle reconnaîtra
Qu'il est rouge et solide, et non tremblant et blême,
Et la fille d'Ylmer, corbeau, te sourira !

" Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures.
J'ai fait mon temps. Buvez, ô loups, mon sang vermeil.
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les Dieux, dans le soleil."

(*Poèmes barbares.*)

LE VENT FROID DE LA NUIT

Le vent froid de la nuit souffle à travers les branches
Et casse par moments les rameaux desséchés ;
La neige, sur la plaine où les morts sont couchés,
Comme un suaire étend au loin ses nappes blanches.

En ligne noire, au bord de l'étroit horizon,
Un long vol de corbeaux passe en rasant la terre,
Et quelques chiens, creusant un tertre solitaire,
Entre-choquent les os dans le rude gazon.

J'entends gémir les morts sous les herbes froissées.
O pâles habitants de la nuit sans réveil,
Quel amer souvenir, troublant votre sommeil,
S'échappe en lourds sanglots de vos lèvres glacées ?

Oubliez, oubliez ! Vos cœurs sont consumés ;
De sang et de chaleur vos artères sont vides.
O morts, morts bienheureux, en proie aux vers avides,
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez !

Ah ! dans vos lits profonds quand je pourrai descendre,
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers,
Que j'aimerai sentir, libre des maux soufferts,
Ce qui fut moi rentrer dans la commune cendre !

Mais, ô songe ! Les morts se taisent dans leur nuit.
C'est le vent, c'est l'effort des chiens à leur pâture,
C'est ton morne soupir, implacable nature !
C'est mon cœur ulcéré qui pleure et qui gémit.

Tais-toi. Le ciel est sourd, la terre te dédaigne.
A quoi bon tant de pleurs si tu ne peux guérir ?
Sois comme un loup blessé qui se tait pour mourir.
Et qui mord le couteau, de sa gueule qui saigne.

Encore une torture, encore un battement.
Puis, rien. La terre s'ouvre, un peu de chair y tombe ;
Et l'herbe de l'oubli, cachant bientôt la tombe,
Sur tant de vanité croît éternellement.

(*Poèmes barbares.*)

LES ÉLÉPHANTS

Le sable rouge est comme une mer sans limite,
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.
Une ondulation immobile remplit
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.

Nulle vie et nul bruit. Tous les lions repus
Dorment au fond de l'antre éloigné de cent lieues,
Et la girafe boit dans les fontaines bleues,
Là-bas, sous les dattiers des panthères connus.

Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
L'air épais où circule un immense soleil.
Parfois quelque boa, chauffé dans son sommeil,
Fait onduler son dos dont l'écaille étincelle.

Tel l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs.
Mais, tandis que tout dort aux mornes solitudes,
Les éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes,
Vont au pays natal à travers les déserts.

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,
Sous leur pied large et sûr crouler au loin les dunes.

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine ;
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guide au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent, l'œil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur dans l'air embrasé monte en brume ;
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Mais qu'importent la soif et la mouche vorace,
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé ?
Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.

Ils reverront le fleuve échappé des grands monts,
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme,
Où, blanchis par la lune et projetant leur forme,
Ils descendaient pour boire en écrasant les joncs.

Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire, au sable illimité ;
Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

(*Poèmes barbares.*)

SACRA FAMES

L'IMMENSE mer sommeille. Elle hausse et balance
Ses houles où le ciel met d'éclatants îlots.
Une nuit d'or emplit d'un magique silence
La merveilleuse horreur de l'espace et des flots.

Les deux gouffres ne font qu'un abîme sans borne
De tristesse, de paix et d'éblouissement,
Sanctuaire et tombeau, désert splendide et morne
Où des millions d'yeux regardent fixement.

Tels, le ciel magnifique et les eaux vénérables
Dorment dans la lumière et dans la majesté,
Comme si la rumeur des vivants misérables
N'avait troublé jamais leur rêve illimité.

Cependant, plein de faim dans sa peau flasque et rude,
Le sinistre Rôdeur des steppes de la mer
Vient, va, tourne, et, flairant au loin la solitude,
Entre-bâille d'ennui ses mâchoires de fer.

Certes, il n'a souci de l'immensité bleue,
Des Trois Rois, du Triangle ou du long Scorpion
Qui tord dans l'infini sa flamboyante queue,
Ni de l'Ourse qui plonge au clair Septentrion.

Il ne sait que la chair qu'on broie et qu'on dépèce,
Et, toujours absorbé dans son désir sanglant,
Au fond des masses d'eau lourdes d'une ombre épaisse
Il laisse errer son œil terne, impassible et lent.

Tout est vide et muet. Rien qui nage ou qui flotte,
  Qui soit vivant ou mort, qu'il puisse entendre ou voir.
Il reste inerte, aveugle, et son grêle pilote
  Se pose pour dormir sur son aileron noir.

Va, monstre ! tu n'es pas autre que nous ne sommes,
  Plus hideux, plus féroce, ou plus désespéré.
Console-toi ! demain tu mangeras des hommes,
  Demain par l'homme aussi tu seras dévoré.

La Faim sacrée est un long meurtre légitime
  Des profondeurs de l'ombre aux cieux resplendissants,
Et l'homme et le requin, égorgeur ou victime,
  Devant ta face, ô Mort, sont tous deux innocents.

(*Poèmes tragiques.*)

PAUL VERLAINE

ART POÉTIQUE

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'Éloquence et tords-lui son cou
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

O qui dira les torts de la Rime ?
  Quel enfant sourd ou quel nègre fou
  Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
  Que ton vers soit la chose envolée
  Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux, à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
  Éparse au vent crispé du matin
  Qui va fleurant la menthe et le thym . . .
Et tout le reste est littérature.

(*Jadis et Naguère.*)

CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De çà, de là,
Pareil à la
Feuille morte.

(*Poèmes saturniens.*)

VOUS VOILÀ . . .

Vous voilà, vous voilà, pauvres bonnes pensées !
L'espoir qu'il faut, regret des grâces dépensées,
Douceur de cœur avec sévérité d'esprit,
Et cette vigilance, et le calme prescrit,
Et toutes !—Mais encor lentes, bien éveillées,
Bien d'aplomb, mais encor timides, débrouillées
A peine du lourd rêve et de la tiède nuit.
C'est à qui de vous va plus gauche, l'une suit
L'autre, et toutes ont peur du vaste clair de lune.
Telles, quand des brebis sortent d'un clos. C'est une,
Puis deux, puis trois. Le reste est là, les yeux baissés,
La tête à terre, et l'air des plus embarrassés,
Faisant ce que fait leur chef de file : il s'arrête,
Elles s'arrêtent tour à tour, posant leur tête
Sur son dos, simplement et sans savoir pourquoi.
Votre pasteur, ô mes brebis, ce n'est pas moi,
C'est un meilleur, un bien meilleur, qui sait les causes,
Lui qui vous tint longtemps et si longtemps là closes,
Mais qui vous délivra de sa main au temps vrai.
Suivez-le. Sa houlette est bonne.
— Et je serai
Sous sa voix toujours douce à votre ennui qui bêle,
Je serai, moi, par vos chemins, son chien fidèle.

(*Sagesse.*)

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

La cloche dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

(*Sagesse.*)

MON RÊVE FAMILIER

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

(*Poèmes saturniens.*)

PARABOLE

Soyez béni, Seigneur, qui m'avez fait chrétien
Dans ces temps de féroce ignorance et de haine ;
Mais donnez-moi la force et l'audace sereine
De vous être à toujours fidèle comme un chien,

De vous être l'agneau destiné qui suit bien
Sa mère et ne sait faire au pâtre aucune peine,
Sentant qu'il doit sa vie encore, après sa laine,
Au maître, quand il veut utiliser ce bien,

Le poisson, pour servir au Fils de monogramme,
L'ânon obscur qu'un jour en triomphe il monta,
Et, dans ma chair, les porcs qu'à l'abîme il jeta.

Car l'animal, meilleur que l'homme et que la femme,
En ces temps de révolte et de duplicité,
Fait son humble devoir avec simplicité.

(*Amour.*)

NOTES

We have not attempted to give complete bibliographies, but only mentioned works which are easily accessible, likely to be of practical use to students, and which they can reasonably be expected, if not to read, at least to consult on points of special interest, within the time at their disposal.

We have not given exhaustive biographies (these will be found in the works mentioned in the bibliography), but merely concise notes in which are summed up the essential facts of each poet's life, especially such as may help students to a better appreciation of his personality and temperament.

In the explanatory notes, the date and occasion of each poem, the circumstances in which it was written, its relation to the author's other work and to the literature of the period, the thought or emotion which moved the poet to utterance, allusions to particular events or persons—all such points have, we hope, been made clear.

We have refrained from providing translations of words or phrases in the text; but passages presenting real difficulties of interpretation have been carefully annotated.

ALPHONSE DE LAMARTINE

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works*: Premières Méditations (1820)—Nouvelles Méditations (1823)—La Mort de Socrate (1823)—Le dernier chant du pèlerinage d'Harold (1825)—Harmonies poétiques et religieuses (1830)—Jocelyn (1836)—La Chute d'un ange (1838)—Recueillements poétiques (1839)—Poésies inédites (1873). The best edition of the *Premières Méditations* is that of M. Gustave Lanson (Grands Écrivains de la France, Hachette, 2 vols., 1915).

(*b*) *Works of Reference*: É. Faguet, *Études littéraires, XIX^e siècle*—Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. i.—J. Lemaitre, *Les Contemporains*, vol. iv. and vol. vi.—Zyromski, *Lamartine poète lyrique*—Citoleux, *Lamartine*—Maréchal,

Lamennais et Lamartine—Léon Séché, *Lamartine de 1816 à 1830* and *Le Roman d'Elvire.*

Biographical Notes.—Born at Mâcon, October 31, 1790. His father, the Chevalier de Lamartine, arrested during the Reign of Terror, was sentenced to death; the fall of Robespierre saved his life, and he retired to his estate at Milly, where he lived the quiet life of a country gentleman; there Lamartine spent his childhood. His father was somewhat stern and distant; the boy's affections centred upon his loving and pious mother[1]; no brother, but five devoted sisters; this feminine atmosphere exercised a great influence upon the formation of his character, as also did the paternal care of the abbé Dumont (*curé* of the neighbouring village of Bussières), to whom his early education was entrusted, and the indulgent discipline of the Jesuit fathers at the College of Belley, where he spent four happy years (1803–1807).

In 1811 he travelled to Italy; at Naples he made the acquaintance of a fisherman's daughter, the heroine of the sentimental episode related in his novel *Graziella* (1852). After the abdication of Napoleon, Lamartine was for a short time an officer in the Guards (like A. de Vigny). In September 1816, having gone for his health to Aix-les-Bains, in Savoy, he met and loved Mme. Julie Charles; she died of consumption on December 18, 1817. Her death plunged him into despair and inspired some of his most moving poems (cf. pp. 176, 179). The *Méditations poétiques* appeared on March 13, 1820, and met with immediate and conspicuous success; the publication of this volume of verse was an event of considerable importance in literary history; it marked the beginning of a new era—the revival of lyric poetry. It was followed by two other events, one of which decided his career and the other his life's happiness: on March 24, 1920, he was appointed 'attaché d'ambassade' at Naples, and on June 6 he married an English girl, Maria-Anna-Eliza Birch, whom he had met in Savoy the year before, and who proved a most loyal, devoted, and courageous helpmate, especially in adversity. (She died in 1863.) In 1825 he was appointed 'secrétaire d'ambassade' at Florence.

After the revolution of 1830, Lamartine, unwilling to serve the new Dynasty, realized a long-cherished dream, that of travelling to the East, and saw Syria and Palestine (as Châteaubriand had done before him). This journey to the East had a twofold influence: (*a*) Under the sunny skies of Italy his eyes had already been opened to the beauties of Nature; the glamour of Oriental life and scenery fired his imagination, enlarged his

[1] His mother met with a horrible death by fire in 1829; his father died in 1840.

field of vision, and sharpened his sensitiveness to external impressions. (*b*) The death of Mme. Charles had revealed to him the bitterness of sorrow; now the loss of his daughter Julia[1] (who died suddenly at Beyrout on December 6, 1832) inflicted upon him a deeper and more cruel wound. It left him utterly disconsolate, 'l'âme vide.' "Rien ne me touche plus," he wrote to his friend Aymon de Virieu.

He returned from the East in 1833, was elected a deputy, and took an active part in politics. During the Revolution of 1848 he became head of the *Gouvernement provisoire*, and on February 25 achieved a signal oratorical triumph, when, standing alone and unarmed on the steps of the Hôtel de Ville, he held in check for several hours and finally subdued an infuriated mob whose bayonets were levelled at his breast.

After the *coup d'État* of December 1851, Lamartine retired completely from political life. His old age was saddened by financial difficulties. His love of luxury, his open-handed generosity, his incapacity in practical affairs had seriously compromised his fortune (he had accumulated debts to the extent of five million francs). He was obliged to sell his two country seats, first Saint-Point, then his beloved Milly. His last years were spent in persistent but futile efforts to retrieve his position. He became a literary hack, and wrote a large number of historical or literary works of little value, of which the best known are his *Histoire des Girondins* and his *Cours familier de littérature* (28 vols.).

He died on February 27, 1869.

Critical Notes.—Lamartine is the greatest idealist among French romantic poets. The chief characteristic of his verse is inspiration, with a natural contempt for technicalities, for intentional effects, for 'literature' in the sense in which Verlaine used the word—

> De la musique encore et toujours!
> Que ton vers soit la chose envolée
> . . . . .
> Et *tout le reste est littérature* (p. 164).

His poetry is wholly spontaneous. He sings "comme l'homme respire . . . comme l'eau murmure en coulant." The nature of his genius has been aptly defined by Sainte-Beuve:

> Lamartine *ignorant*, qui ne sait que *son âme*;

---

[1] Born in 1822. His first child, a son, born in Feb. 1821, had died in December 1822; two of his sisters (Mme. de Vignet and Mme. de Montherot) died in 1824, and his mother in 1829.

by Jules Lemaître :

Lamartine est plus qu'un poète, c'est la poésie toute pure ;

by Th. Gautier :

Il y a un charme magique dans cette respiration du vers, qui s'enfle et s'abaisse comme la poitrine de l'océan ; on se laisse aller à cette mélodie que chante le chœur des rimes comme à un chant lointain de matelots ou de sirènes. Lamartine est peut-être *le plus grand musicien* de la poésie.

This musical fluidity, this almost ethereal character of his poetry, had its drawbacks. 'Lamartine *ignorant*,' said Sainte-Beuve. Ignorant of what ?—of the *métier*, of the craftsmanship of poetry, of the mechanical art so dear to the minor poets of his day—as also of the complicated rhythms, word-pictures, wealth of rhymes, and of the various devices (antithesis, enumeration, etc.) of which Hugo makes such constant use. He despised conscious art ; perhaps he was the victim of " une facilité qui le dispensait de l'effort."

" Créer est beau," he wrote to his friend Virieu, " mais corriger, changer, est pauvre et plat. . . . Je me moque des arts et de l'art." And elsewhere : " Le rythme, la mesure, la cadence, la rime surtout, nous ont toujours paru une puérilité, et presque une dérogation à la dignité de la vraie poésie " (*Cours familier de littérature*, Entretien IV). In other words, he was a poet of genius, but not a consummate artist. " Lamartine est un homme de génie qui a dédaigné d'avoir du talent " (É. Faguet).

His vocabulary is not very different from that of Lebrun or Chénier. Not many years had elapsed since it was thought that " les termes généraux donnent de la noblesse au style " (Buffon), or that " il faut voiler les objets aux yeux par une expression vague et légère " (Marmontel). There is no attempt at visualizing objects, at discovering *les mots qui font image*—the poet is too often satisfied with banal expressions or antiquated periphrases : le char vaporeux de la reine des ombres (p. 1), le char de l'aurore (p. 2), la vaste carrière, les bornes de sa sphère (p. 2), de saints concerts (p. 1), des accents inconnus à la terre (p. 10), l'airain gémissant (p. 3), le calme du Léthé (p. 8), l'astre du mystère (p. 9). We should remember that this inert vocabulary was the legacy of the classical age, and also that Lamartine's object was not to describe the aspects of the visible world, but rather to express the deeper emotions and vague aspirations of the soul. For him, poetry is " l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée " (*Les Destinées de la poésie*). Elsewhere he says : " La poésie pleure bien, chante bien, mais elle décrit mal."

But even though one may concede to É. Faguet that Lamartine disdained mere 'talent,' his 'genius' remains, and

there was in it an appeal hitherto inarticulate, "des accents inconnus à la terre." "Non, ceux qui n'en ont pas été témoins ne sauraient s'imaginer l'impression ineffaçable que les contemporains ont reçue des premières *Méditations* de Lamartine . . . on passait subitement d'une poésie sèche, maigre, pauvre, à une poésie large, vraiment intérieure, élevée et toute divine. . . . C'était une révélation. . . . Il faut bien peu d'effort, surtout si l'on se reporte un moment aux poésies d'alentour, pour sentir ce que ces plaintes de l'âme avaient de puissance voilée sous leur harmonie éolienne, et pour reconnaître qu'elles apportaient avec elles le souffle nouveau. *Notre point de départ est là*" (Sainte-Beuve, *Lundis*, ix., Appendix).

Between 1850 and 1860 Lamartine's poetry rapidly lost its hold upon the public, which had become wearied of the romantic concentration on self. The Parnassians were then in favour; their work was impersonal, impassive, distinguished by *plastic* rather than poetic qualities. But after the Symbolist reaction —in the closing years of the nineteenth century—many indications pointed to an impending change in the attitude of cultured young men and women towards Lamartine. His disregard of form, his lack of precision, the fluidity and musicality of his verse, its "teinte générale de mélancolie qui, jetant comme un voile sur les objets, nous les fait apparaître dans une sorte de brume lointaine favorable à la rêverie," [1] were likely to bring back to him the generation who had turned from the cold perfection and the marmoreal rigidity of the Parnassians, and whose ideal of poetry had found its expression in Verlaine's *Art poétique* (cf. p. 163):

> De la musique encore et toujours !
> Que ton vers soit la chose envolée
> Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
> Vers d'autres cieux, à d'autres amours.

Lamartine has now come into his own. Evidence of the changed attitude of the critics towards him will be found in two chapters of J. Lemaître's *Les Contemporains*, vol. iv. (1893) and vol. vi. (1898):

> Soyez tranquilles, vous qui l'aimez. Hugo ne l'obstruera pas éternellement. Vers la fin de ce siècle, quand tous deux appartiendront également au passé, Lamartine réapparaîtra tel qu'il est, très grand.
>
> . . . . . .
>
> Loué soit-il à jamais ! On se fatigue des prouesses de la versification. On est las quelquefois du style plastique et de ses ciselures, du pittoresque à outrance, de la rhétorique. . . . Et c'est alors un délice, c'est un rafraîchissement inexprimable que ces vers jaillis d'une âme comme d'une source profonde, et dont on ne sait comment ils sont faits.

[1] M. Braunschvig, *Notre littérature étudiée dans les textes.*

L'Isolement

This poem—the first of the *Méditations*—was composed at Milly in August 1818, eight months after the death of Julie Charles (December 1817—see p. 176). Lamartine was still feeling acutely the void which her loss had left in his life. This feeling of 'void' is the main theme and, as it were, the *leitmotiv* of the poem—the emptiness of a world from which the loved one is absent.

Line 7: **le lac immobile** is the lac du Bourget, near Aix-les-bains, in Savoy.

Line 28. This is the keynote of the whole poem. The same idea had been expressed by Rousseau (*Nouvelle Héloïse*, iv. 6): "Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions: celle où elle est, et celle où elle n'est pas. . . . Hélas! ce lieu seul (her room) est habité, *tout le reste de l'Univers est vide*." Cf. also Racine's well-known line:

Dans l'Orient *désert* quel devint mon ennui!
(*Bérénice*, Act I. Scene 4.)

Line 38: **le vrai soleil**, i.e. God. In the Roman breviary, God is sometimes referred to as 'verus sol' or 'lux vera.' Or this may be a reminiscence of Plato, for whom the visible world was but a reflection of the world of Ideas.

Line 46: **vague objet** refers to the 'bien idéal' in line 43.

Line 52: **emportez-moi**: cf. Chateaubriand (René): "Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie."

L'Immortalité

This poem, composed in October 1817, was sent to Julie Charles, whose mental horizon was then obscured by the shadow of approaching death (she died a few weeks later). In order to comfort her, Lamartine wishes to make her share his own belief in Immortality. Death may divide the lovers for a time, but they will be reunited in everlasting life.

Line 1: **nos jours.** These words are not used in a general, but in a particular sense—not the days of *all men*, but of Lamartine and Julie. The poet was himself seriously ill, and feared he might not recover.

Line 7: **de loin.** This does not refer to *place*, but to anticipation in *time*.

Lines 29-45. Was Leconte de Lisle thinking of this passage when he wrote: "Le poète se demande à satiété ce que peuvent être le temps, le passé, Dieu et l'éternité; mais *il ne se répond jamais*. . . . Ce sont des lieux communs propices à des développements indéterminés." (Cf. line 77: *Qu'un autre vous réponde*, ô sages de la terre!)

This criticism seems unduly severe. Lamartine is not concerned with rational certainty, he is expressing the feeling of hope that is in him: *Oui, tel est mon espoir*. . . . Cf. Pascal: "C'est le cœur qui sent Dieu, et non la raison"; and Rousseau: "J'aperçois Dieu partout dans ses œuvres, *je le sens en moi*; mais sitôt que je veux chercher où il est, ce qu'il est, quelle est sa substance, il m'échappe, et mon esprit trouble n'aperçoit plus rien" (*Émile*, iv.).

Line 50: **en mourant**. Lamartine seems to be exaggerating his own fear of death, so as not to distress Julie—as though it were he, and not she, whose days are numbered.

Line 54: **celui dont la main**: an allusion to the materialism of some contemporary physiologists—perhaps to Gall, whose *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier* appeared between 1810 and 1820 (G. Lanson).

Line 77: **qu'un autre vous réponde**: see note to lines 29-45.

Line 95: **cet heureux séjour**: Aix-les-Bains.

Line 152: **ce qui t'aime**: *celui* qui t'aime, i.e. Lamartine himself.

Le Vallon

This poem was written for Aymon de Virieu, who had been Lamartine's schoolfellow at Belley, and remained through life his most intimate friend. The date and place cannot be determined with certainty. It was probably composed in May 1819, either at Aix or at Grand-Lemps, the seat of the Virieu family in Dauphiny. Lamartine is here expressing his friend's feelings, or rather feelings shared by both of them, and by many other young men of their generation, suffering from the *mal de René*.

Line 3: **vallon de mon enfance.** The poet is here obviously interpreting his friend's thought, for Virieu did spend his childhood at Grand-Lemps, while Lamartine did not. He went there for the first time when he was fourteen.

Line 38: **ainsi qu'un voyageur**. . . . These lines may have been suggested by Milton:

> As one who in his journey bates at noon
> Though bent on speed. . . .
>
> (*Paradise Lost*, xii.)

Line 47 : **l'amitié te trahit. . . .** This line is merely rhetorical; neither Lamartine nor Virieu had been betrayed or forsaken by their friends.

Lines 49-52 : **mais la nature est là . . .** This is the 'pathetic fallacy' which has deluded all romantic writers (save one; see p. 196) since Rousseau discovered the mysterious affinities between Nature and the human soul—the idea that Nature is not only the stage on which the drama of our life is enacted, but the 'universal mother,' the confidant of our joys, our friend and comforter in sorrow.

Line 55 : **Pythagore :** perhaps suggested by Chateaubriand (*Génie du Christianisme*) : "Cette harmonie des choses célestes que Pythagore entendait dans le silence de ses passions." (Cf. Zyromski, *op. cit.*)

Le Lac

The lake which is the subject of this 'meditation' is the *Lac du Bourget*, near Aix-les-Bains, in Savoy. Lamartine met Julie for the first time at Aix, at the 'Pension Chabert,' in September 1816.[1] He was then 26, she was 32, and was the wife of M. Charles, secretary of the *Académie des Sciences*, who was nearly 70, and was more a father than a husband to her. She was consumptive and knew that her days were numbered. Lamartine was in a bad state of health and had been sent to Aix for a cure. Illness, isolation, the melancholy of the autumn landscape, the constant association resulting from life in a 'pension,' led to mutual sympathy, which developed into a platonic attachment, and soon into passionate love, at any rate on her part. They parted at the end of October, met again in Paris in the winter, and separated in May 1817. At the end of August, Lamartine returned to Aix, where she was to rejoin him. But he waited in vain ; she was too ill to travel, and he never saw her again ; she died on December 18.

The poem was written in the last days of August 1817, probably on the 30th. An entry in Lamartine's 'Carnet' reads as follows : "30 août, au bout de l'allée des petits peupliers, sur les restes d'un petit mur, assis à la place même qu'elle occupait le premier soir où nous nous promenâmes au clair de lune ; premier aveu ; premier baiser."

Thus the occasion of the poem can be traced to a definite event : as he sat alone by the lakeside, the memory of their

[1] The 'Pension Chabert' has recently been acquired by the municipality of Aix, and is now the Musée Lamartine. The rooms occupied by the poet and by Mme. Charles, where most of the original furniture still remains, are shown to visitors.

first *promenade en bateau* in the moonlight rose before him, bringing with it the distressing thought that these happy days would never return.

But, though this sentimental episode was the inspiration of the poem, there is no doubt that its form owed a great deal to literary reminiscences. The 'lake' theme had already been treated by Rousseau in the *Nouvelle Héloïse* (i. 26 and iv. 17) and in the *Rêveries d'un promeneur solitaire* (5ème Promenade), with which Lamartine was well acquainted. The similarity of some of the expressions is very striking. One of Rousseau's *Lettres* is so important, not only for the genesis of *Le Lac*, but also for that of Hugo's *Tristesse d'Olympio* and of Musset's *Souvenir* (see pp. 53 and 113), that we feel justified in quoting its most characteristic passage:

Insensiblement, la lune se leva, l'eau devint plus calme, et Julie me proposa de partir. Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau, et en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver. . . . Peu à peu je sentis augmenter la mélancolie dont j'étais accablé. Un ciel serein, la fraîcheur de l'air, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses. Je commençai par me rappeler une promenade semblable faite autrefois avec elle durant le charme de nos premières amours. Tous les sentiments délicieux qui remplissaient alors mon âme s'y retracèrent pour l'affliger; tous les évènements de notre jeunesse, nos entretiens, nos lettres, nos rendez-vous, nos plaisirs, ces foules de petits objets qui m'offraient l'image de mon bonheur passé, tout revenait, pour augmenter ma misère présente, prendre place en mon souvenir. C'en est fait, disais-je en moi-même; ces temps heureux ne sont plus; ils ont disparu pour jamais. Hélas! ils ne reviendront plus; et nous vivons, et nous sommes ensemble, et nos cœurs sont toujours unis! Il me semble que j'aurais porté plus patiemment sa mort ou son absence, et que j'avais moins souffert tout le temps que j'avais passé loin d'elle. (*Nouvelle Héloïse*, iv. 17.)

It will be noticed that the tone of the poem is subdued and chaste throughout. Lamartine is anxious not to profane his love, not to feed the reader's curiosity. His feelings are idealized, generalized, almost immaterial. All realistic details are left out, the story is not told, the woman's identity is not disclosed, she almost seems to have no physical reality[1]; she is merely a voice—*la voix qui m'est chère*. (Cf. *Le Crucifix*,

[1] "La poétique des *Méditations* est profondément classique. Les sentiments y sont aussi généralisés que dans la tragédie Racinienne, et dépouillés de toute anecdote."—Des Cognats.

p. 11 : *une main mourante.*) Lamartine carried these scruples to the point of suppressing two of the stanzas he had originally written, lest they should detract from the spiritual quality of his love :

> Elle se tut : nos cœurs, nos yeux se rencontrèrent ;
> Des mots entrecoupés se perdaient dans les airs ;
> Et dans un long transport nos âmes s'envolèrent
> Dans un autre univers.
>
> Nous ne pûmes parler : nos âmes affaiblies
> Succombaient sous le poids de leur félicité ;
> Nos cœurs battaient ensemble, et nos bouches unies
> Disaient : Éternité !

These stanzas were the tenth and eleventh in the original version.

Contrast Lamartine's attitude with that of Alfred de Musset in the *Nuit d'octobre* and the *Lettre à Lamartine,* where the sordid story is told in every detail :

> . . . je veux, sans passion,
> Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire,
> Et t'en dire *le temps, l'heure et l'occasion.* (P. 99.)
>
> . . . . . .
>
> C'était dans une rue obscure et tortueuse
> De cet immense égoût qu'on appelle Paris. (P. 109.)
> Etc. etc.

Line 5 : **l'année à peine a fini sa carrière.** Exactly eleven months had elapsed since their first meeting.

Line 7 : **cette pierre** : cf. Rousseau (*Nouvelle Héloïse,* iv. 17) : "Voilà la pierre où je m'asseyais pour contempler au loin ton heureux séjour."

Lines 13-16 : cf. Rousseau (*Nouvelle Héloïse,* iv. 17) : "Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver."

Line 30 : **le temps fuit** : cf. Rousseau (*Nouvelle Héloïse,* i. 26) : "Mais hélas ! vois la rapidité de cet astre qui jamais n'arrête ; il vole, et le temps fuit."

Lines 42-44 : cf. Rousseau (*Nouvelle Héloïse,* iv. 17) : "C'en est fait, disais-je en moi-même, ces temps heureux ne sont plus ; ils ont disparu pour jamais. Hélas ! ils ne reviendront plus. . . ."

See the extract from Rousseau given on p. 177. With *Le Lac* compare V. Hugo's *Tristesse d'Olympio* (p. 53) and A. de Musset's *Souvenir* (p. 113), in which very similar feelings are expressed.

Le Crucifix

This poem must have been written at the end of 1818. Lamartine tells us himself that he composed it one year after Julie's death (which occurred on December 18, 1817).

Line 1 : **toi que j'ai recueilli.** Lamartine is romancing ; he was not present at Mme. Charles's death ; it was her husband who took the crucifix from the dying woman's hands. With great delicacy of feeling he sent it to Lamartine's intimate friend and confidant, the Marquis de Virieu, and it was from the latter that the poet received it. The scene described in the first ten stanzas is pure imagination.

Line 6 : **du sein d'un martyr.** This refers to Julie. The expression is used figuratively, to suggest the sufferings endured during her long illness. It is obvious that the last two lines were composed first, and that the necessity of finding a rhyme to ' soupir ' caused the word ' martyr ' to be used in the masculine.

Lines 27-28. Lamartine is guilty of confused thinking. Read : "Comme le parfum de l'encens qui s'évapore sous l'action de la chaleur, mais ne s'embrase pas." The incense itself is consumed, but its vapours are not.

Lines 42-43 : **sept fois,** etc. This is unpardonable. Lamartine wishes us to understand that, although seven years have elapsed, he is still faithful to Julie's memory. But by his own admission (in his *Commentaire*) the poem was written **one year** after Julie's death—and barely two and a half years after that event (on June 6, 1820) he married Miss Birch !

It may be argued that the *Nouvelles Méditations*, in which the poem appeared, were not published until 1823, and that these lines may have been inserted on the eve of publication. Even so, it would only make six years—and that argument does not dispose of the marriage.

Line 68 : **que lui dis-tu ?** *Lui* refers to *l'âme recueillie* (line 53).

Line 69 : **tu sais.** *Tu* refers to Christ. The past tense would be more appropriate here, as in the next line, *tu prias*.

Line 70 : **cette nuit terrible.** The agony in the garden of Gethsemane. Cf. St. Mark xiv. 32.

Line 81 : **sa bouche.** *Sa* refers, of course, to Julie. Lamartine means that, when *his* last hour comes, he wishes to hold *her* crucifix in his hands.

Line 87 : **une figure en deuil** : the person—wife, sister, or friend—who will be with him in his last moments. **recueillir sur ma bouche** : note the identity of the words with those in line 1.

Line 89 : **ses derniers pas, sa dernière heure.** These words refer to the last hour of the *figure en deuil*—when his or her turn comes. The idea is that the crucifix will pass from one dying person's hands to another's.

In the last four stanzas, the indiscriminate use of possessive adjectives referring to different persons is somewhat confusing. The quality of the expression is not equal to that of the thought.

La Vigne et la Maison

This poem was written at Milly in the autumn of 1857. "Dans les derniers jours de l'automne qui vient de finir, j'allai assister seul aux vendanges d'octobre, dans le petit village du Mâconnais où je suis né.[1] Pendant que les bandes de joyeux vendangeurs se répondaient d'une colline à l'autre par ces cris de joie prolongés qui sont les actions de grâce de l'homme au sillon qui le nourrit ou qui l'abreuve, . . . je me couchai sur l'herbe, à l'ombre de la maison de mon père, en regardant les fenêtres fermées, et je pensai aux jours d'autrefois. Ce fut ainsi que ce chant me monta du cœur aux lèvres, et que j'en écrivis les strophes au crayon sur les marges d'un vieux *Pétrarque* in-folio." (*Cours familier de littérature.*)

Title : **La vigne.** This does not refer to a 'vine,' but to a 'vineyard.'

Line 44 : **les filles** : Lamartine's five sisters.

Lines 43-45 : **montagne** and **montagnes** make a very poor rhyme. A word cannot rhyme with itself. See our Introduction, p. xlvi, *N.B.*

Line 48 : **inégaux** : of unequal height.

Line 50 : **les mots qui bénissent le jour** : morning prayers.

Lines 63-66 : an allusion to successive family bereavements. See lines 71-74.

Line 67 : **de belles fiancées.** Lamartine's sisters all married. Cécile married M. de Cessiat in 1813 ; Eugénie, M. de Coppens in 1816 ; Césarine, M. de Vignet—Lamartine's schoolfellow at Belley—in 1819 ; Suzanne, M. de Montherot in 1821 ; and Sophie, M. de Ligonnes in 1827.

Line 71 : **le champ où l'on pleure** : the graveyard.

[1] This is inexact. Lamartine was born at Mâcon. He was four years old when his father settled at Milly—14 kilometres from Mâcon. He inherited the estate in 1830, after his mother's death, but was obliged to sell it in 1861. (See our biographical notes.)

Lines 72-74 : **l'aïeul** : Lamartine's uncle François-Louis, who died in 1827, aged 77 ; *tardif* refers to his age : he had outlived the normal span of 'threescore years and ten.' **un autre** (*cercueil*) is that of his mother, who died in 1829. **puis deux** : two of his sisters died in 1824, Césarine de Vignet in February and Suzanne de Montherot in July. It will be noticed that the chronology is wrong. The sisters should have been mentioned first. **un vieillard morne** : Lamartine's father, who lived on alone at Milly until 1840.

Line 77 : **la porte se ferma.** After his father's death Lamartine very seldom resided at Milly. He usually spent the summer at his other estate, Saint-Point—also near Mâcon—which had been given him by his father on the occasion of his marriage to Miss Birch.

Line 97 : **qui révèle** : poetic licence. Strict grammar would require *qui te révèles.*

Line 101 : **sous la porte** : read *derrière* la porte.

ALFRED DE VIGNY

Bibliographical Notes. (*a*) *Poetical Works* : Poèmes (1822) —Poèmes antiques et modernes (1826 and 1837)—comprising three parts : Livre mystique, Livre antique (antiquité biblique, antiquité homérique), Livre moderne—Les Destinées, published in 1864 after the poet's death. The best editions of A. de Vigny's poetical works are those of E. Estève (Société des Textes français modernes, Paris, Hachette, 1914 and 1924), and of Prof. F. Baldensperger (Paris, Conard, 1914).

(*b*) *Works of Reference* : É. Faguet, *Études littéraires, XIX^e^ siècle*—Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. 2—Dorison, *Vigny poète philosophe*—Léon Séché, *A. de Vigny et son temps* and *A. de Vigny* : vol. i. La vie littéraire, vol. ii. La vie amoureuse—E. Lauvrière, *A. de Vigny, sa vie et son œuvre* —F. Baldensperger, *A. de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*—E. Estève, *A. de Vigny.*

Biographical Notes.—Born at Loches, in Touraine, on March 27, 1797. Like Lamartine, he belonged to a noble family. His father, the Chevalier Léon de Vigny, had served in the Seven Years' War. His mother was the daughter of Admiral Marquis de Baraudin, whose son Louis, a naval lieutenant, was shot by the Revolutionaries at Quiberon in 1795. Vigny's father and mother married late ; their first three sons all died in babyhood ; the fourth, Alfred, born when his father was 60 and his mother 40, alone survived.

After the abdication of Napoleon, A. de Vigny (like Lamartine) served for some time in the Guards; he obtained a commission in the *Compagnies Rouges* in 1814, at the age of 17. (Cf. the short tale entitled *Laurette* in *Grandeur et servitude militaires.*) In 1823 he was promoted Captain and transferred to the infantry, hoping to see active service in the Spanish war, but his expectation was not realized. This was the first of a series of disappointments, "l'une des plus complètes déceptions d'une existence tout entière écoulée entre l'écho et le rêve des batailles." In 1825 he married, and two years later he left the service.

Like Lamartine, Vigny married an Englishwoman—Miss Lydia Bunbury, whom he had met at Pau in 1824. Her father had extensive property in British Guiana (where she was born in 1799), and her uncle, Colonel Bunbury, became Governor of Jamaica.

Unlike Lamartine's, Vigny's marriage was not happy. "Le poète ne trouva en cette alliance ni l'indépendance matérielle, ni le commerce intellectuel, ni l'union intime, ni même le calme d'esprit qu'il espérait. Ce fut—à part les belles qualités morales qui s'y développèrent—*un irréparable désastre.*" [1] Shortly after their return from their honeymoon in England, Madame de Vigny developed an internal complaint which was to make of her a lifelong invalid, and precluded any hopes of posterity. Thus the noble lineage of which Vigny was the last scion was condemned to extinction. The union proved disappointing in other respects. Lydia Bunbury had little natural intelligence; her education had been very superficial; she was ill-fitted to be a poet's companion, and although she spent all her life in France, she never succeeded in learning her husband's language. "Elle avait oublié l'anglais, sans avoir jamais réussi à comprendre le français, ce qui rendait les conversations assez difficiles." [2]

Finally, the hopes the poet had nourished of an inheritance from his wife's family were shattered after her father's death. It was then discovered that, instead of a fortune, Lydia had brought him nothing but a maze of intricate lawsuits. For ten years Vigny was engaged in protracted litigation with his brothers-in-law concerning property in distant lands—Guiana and the Pacific. "Les affaires de famille ne finissent pas dans ce pays, et je passe ma vie à consoler Lydia des peines que lui causent ses parents. C'est un ouvrage de chaque jour. J'espère vivre assez pour la sauver de ce dédale de ruses et de friponneries qui l'entoure." [3]

It is greatly to the credit of A. de Vigny that all these dis-

[1] E. Lauvrière, *op. cit.*
[2] L. Ratisbonne, *Revue des Deux Mondes*, 1897.
[3] Letter to Mlle. Maunoir, Jan. 1843.

appointments and tribulations only served to bring out his 'belles qualités morales.' [1] His devotion to his ailing wife was truly admirable. During thirty years, his solicitude for her mental and physical welfare was not relaxed for a single day. Her condition was pitiable. "Elle avait perdu toute beauté; massive, hommasse, à demi aveugle, elle avait autant de peine à se mouvoir qu'à parler." [2] "Mme de Vigny paraissait beaucoup plus âgée que son mari; elle était manifestement impotente, et ne conservait aucune trace d'origine patricienne. Elle ressemblait plus à une 'housekeeper' qu'à une comtesse." [3] And yet, during every day of these thirty years, "il se condamna au rôle ingrat d'éternel garde-malade, de secrétaire, d'interprète, de lecteur complaisant, d'amuseur ingénieux de ce pauvre être sans défense; pendant trente ans, il ne s'acharna pas seulement à préserver de toutes les intempéries des saisons cette poitrine frêle; il s'ingénia encore à protéger de tous les tracas de la vie cette âme chétive." [4] His mental agony is revealed in his letters to his friend Busoni: "J'ai de mortelles inquiétudes pour ma chère Lydia. J'ai passé cette nuit encore debout près d'elle, avec mille tourments. Je n'oserais la quitter un jour entier parce que les accidents si subits de sa santé me remplissent d'effroi." (April 1852.)

"Tout le jour j'ai gardé Lydia pour m'efforcer de la distraire de ce qu'elle souffre. Sa vue s'affaiblit de plus en plus . . . ses yeux se voilent à un tel point qu'elle est prête à tomber dans les appartements où il faut qu'on l'accompagne en la soutenant." (September 1862.)

It may appear discreditable and unworthy of his noble nature that in the midst of these domestic afflictions Vigny should have had the weakness to seek elsewhere the feminine attractions that he did not find in his own wife. His infatuation for Marie Dorval—the actress who created the part of Kitty Bell in *Chatterton*—only brought him more and keener suffering. She was a passionate, wayward, and irresponsible woman. Her unfaithfulness plunged him into the depths of humiliation and mortification. "Ce qui reste dans mon âme de tout cela est plus que de la tristesse, c'est du malheur, c'est du découragement mortel. Je sens en moi une honte secrète pour la première fois de ma vie." [5] Finally, his own self-respect obliged him to break off (cf. p. 197). This stormy passion was only an episode, though a painful one, in his sentimental life. In reality, throughout the long years from their wedding to her death, Vigny's real self was manifested in his untiring devotion to his wife.

[1] E. Lauvrière, *op. cit.*
[2] L. Ratisbonne, *Revue des Deux Mondes*, 1897.
[3] C. Hervey, *Temple Bar*, 1888.
[4] E. Lauvrière, *op. cit.* p. 217.
[5] Letter to Marie Dorval, July 1833.

She died on December 22, 1862. He only survived her by a few months. Since September 1861 he had been a prey to a terrible disease, cancer of the stomach. For two whole years he bore with heroic fortitude the excruciating and unrelenting pains which it inflicted upon him. No one ever heard him utter a word of complaint.

"Ce qui a aggravé mes souffrances," he wrote, "c'est l'effort que je ne cessais de faire pour les cacher, jusqu'au moment où un tremblement de nerfs les décelait." Like the wolf (cf. p. 199) he 'died in silence' (September 17, 1863).

Critical Notes.—If we wish to have a true appreciation of A. de Vigny's character, certain influences in his early life should receive special attention. It will be seen that all tended in the same direction, and could not fail to engender—and to develop—in his young mind a consciousness at once of *superiority* and of *isolation*.

His parents were intensely proud of their ancient and noble lineage, and this pride of caste was inherited by their young son. From an early age he felt that he was different from others, that he was in a class apart. "Mon père et ma mère vivaient dans le sublime comme dans leur atmosphère naturelle. Il m'a été fatal d'entendre ainsi des sentiments héréditaires si élevés, car le reste des hommes me parut trop bas et indigne d'estime." [1] He was not allowed to associate with boys of his age, who apparently were not considered good enough for him. "On avait écarté de l'enfant jusqu'aux moyens de refroidir cette exaltation de vanité soigneusement entretenue. Point de camarades de jeux : l'isolement solennel et quelque peu mystérieux de l'héritier d'un trône." [2] When at last his mother resigned herself to send him to school as a day-boarder, he was very unhappy. "Le temps le plus malheureux de ma vie fut le temps du collége. J'étais persécuté par mes compagnons. Ils me disaient : 'Tu as un *de* à ton nom ; es-tu noble ?' Je répondais : 'Oui, je le suis !' Alors ils s'éloignaient de moi avec un air de haine, ou ils me frappaient." [3] He was superior to them not only by his birth, but by his intelligence and ability. This fact increased their hostility towards him.

When he was seventeen his military career began. Not only did he become an officer, but an officer in the King's Household Cavalry—a caste within a caste. But though his brother officers were his social equals, he had very little in common,

[1] *Mémoires inédits* ; quoted by E. Lauvrière, *op. cit.*
[2] E. Dupuy, *A. de Vigny*, vol. i. p. 23.
[3] *Journal d'un poète.*

intellectually and morally, with these lusty young men whose thoughts turned chiefly to horses, hunting, and worldly pleasures. He made very few friends among them.

It has been suggested that besides this pride of caste and consciousness of intellectual superiority, there is another factor which throws some light upon the formation of A. de Vigny's character—that he was, to some extent, influenced by Jansenism. This point of view is interesting, though by no means certainly established. We shall have occasion to deal with it more fully in the notes to some of Vigny's poems (cf. p. 189).

Such were the early influences which we shall find reflected in his conception of life. For—and this distinguishes him from other romantic poets—he had a coherent and complete system of philosophy. "De tous nos romantiques, Vigny est le plus, peut-être le seul, penseur." [1] This philosophy is pessimism. His melancholy is no mere literary pose—it is real, heartfelt, and painful. No one suffered so intensely from the anguish of yearning for an ideal and being unable to believe in it.

The various stages of this pessimism may be summed up as follows:

1. Isolation among his fellow-men; and the more he rises above them, intellectually or morally, the more he *differs* from them, the greater his isolation must be. (Cf. *Moïse.*)

2. Isolation in the midst of Nature. Nature is not the 'universal mother and comforter,' but a blind force, irresponsive, impassive, indifferent to Man's fate. (Cf. *La Maison du berger.*)

3. Woman, like Nature, is indifferent, or hostile. There is no 'union' of the sexes, but "une lutte éternelle . . . entre la bonté d'homme et la ruse de femme." Woman is the great Betrayer. (Cf. *La Colère de Samson.*)

4. Man is forsaken even by God, who was deaf to His Son's cry of anguish on the Cross. (Cf. *Le Mont des Oliviers.*)

5. Thus Man is left to bear his burden alone. But he is powerless; he is weighed down by inexorable Fate. (*Les Destinées*; cf. p. 191.)

6. What guiding principles for the conduct of life can be evolved out of all these negations? They can be stated under three heads, according as they determine our duty:

(*a*) *To ourselves.* The only dignified attitude is *Resignation* to the inevitable—an unquestioning fulfilment of our "longue et lourde tâche"—and, when that is over, a stoic acceptance of death. (Cf. *La Mort du Loup.*)

[1] G. Lanson, *Hist. de la litt. française*, p. 942.

(*b*) *To our fellow-sufferers.* We must extend our *Pity* to those who, like ourselves, are the victims of an occult and unrelenting Power; we must love "la majesté des souffrances humaines." This feeling of Pity is symbolized in the poem *Eloa* (in which the influence of Milton's *Paradise Lost* is clearly discernible). Eloa, an angel born of one of Christ's tears on the Cross, loves Satan and attempts to redeem him, but is doomed with him to eternal punishment (the idea being that true Charity must entail the sacrifice of Self).

(*c*) *Towards mankind.* Each of us must contribute his share to human progress, without any hope of personal reward (cf. the last lines of *La Bouteille à la mer*). Vigny's conclusion is the same as Goethe's (*Faust*, part ii.): forgetfulness of self in active work for Humanity.

Thus his pessimistic philosophy ends on an optimistic note: "Entre ce pessimisme et cet optimisme il n'existe d'ailleurs aucune contradiction. Car le premier concerne la vie de l'individu, et le second l'existence de la société. Or, on peut juger la vie mauvaise pour l'individu, et croire en même temps qu'en dépit des souffrances individuelles,—peut-être même grâce à elles—la société poursuit infatigablement la réalisation progressive d'un idéal supérieur."[1]

It should be noted that nearly all his philosophical poems have their starting point in Vigny's personal experience. But, like all really great poets, he has the faculty of enlarging his personality until it reaches the Universal. Like Montaigne, "il se communique au monde par son être universel"—"il porte en lui la forme entière de l'humaine condition." This he does by substituting for his own self a symbolical figure, which he generally takes from biblical history—because the distance in time and space facilitates the elimination of the accidental, giving the scene vaster proportions and enhanced dignity.

Thus Moses does not express only Vigny's own feeling of loneliness, but that of all men of genius whose superiority condemns them to isolation. Samson does not express only Vigny's anger at his betrayal by Marie Dorval, but that of all men who have suffered from the perfidy of woman. Christ does not express only Vigny's anguish, but that of all men and women who *cherchent en gémissant*[2] and cannot find security in faith, etc., etc.

Each of these great figures offers at once a particular and a universal interest. (This is the very essence of 'classicism.' It is not a paradox to say that the works of the great romantic writers appeal to us chiefly in virtue of the elements of classicism

[1] M. Braunschvig, *Notre littérature étudiée dans les textes*, vol. ii. p. 475.

[2] Pascal, *Pensées*.

they contain.) But, if it is to have any *artistic* value, it must be represented in such a way that its particular and its general aspects can be dissociated: the picture must be interesting in itself, quite independently of the idea attached to it. The last moments of Moses, the agony of Christ, the betrayal of Samson, the wolf-hunt, make interesting scenes, even if they had no further meaning. They are self-sufficient.

When the object cannot be separated from the idea—only exists for the sake of the idea—we have not a symbol but an allegory. For instance, a skeleton with a scythe in its hands, an old man with flowing beard holding under his arm an urn from which water is flowing, have no *raison d'être* except to suggest the idea of Death or that of a River (e.g. Father Thames). Apart from that they have no interest. In other words, Allegory is cold and lifeless, because it is a mere abstraction. That is the danger that besets philosophical symbolism. Vigny succeeded in avoiding it; his symbolical figures are always alive and striking.

In his *Journal d'un poète* Vigny describes himself as "une sorte de moraliste épique." This epithet is inappropriate and misleading. Except in some of the poems classified under the title of *Antiquité homérique* ('La Dryade,' 'Symétha,' 'Le Bain d'une dame romaine') and two in the *Livre moderne* ('Le Cor' and 'La Neige') the scenes or persons he introduces were not chosen on account of their *historical* significance, but on account of their *symbolical* value—of their capacity for 'porter la pensée.'

Moïse

"Qui s'élève s'isole" (Rivarol). This would furnish a suitable motto to *Moïse*. The idea embodied in the poem—that any moral or intellectual superiority which lifts a man above his fellows imprisons him in his own greatness and condemns him to solitude—was by no means new; it is one of the commonplaces of romantic literature; Vigny was obsessed by it; it recurs in many of his works (*Chatterton*, *Stello*, *Grandeur et servitude militaires*, etc.) like a *leitmotiv* in a Wagnerian opera. But nowhere is this idea expressed with greater depth and intensity than in *Moïse*. Vigny preferred it to all his other poems:

> Aucun d'eux encore n'a dit toute mon âme, mais s'il y en a un que je préfère aux autres, c'est *Moïse*. Je l'ai toujours placé le premier. . . .[1]

That the figure of Moses was intended to have a general rather than an individual significance is shown in the following passage:

> Le vrai Moïse peut avoir regardé au delà de la tombe, mais le mien n'est pas celui des Juifs. Ce grand nom ne sert que de masque

[1] Letter to Mlle. Camilla Maunoir, December 1838.

à *un homme de tous les siècles et plus moderne qu'antique : l'homme de génie*,[1] las de son éternel veuvage et désespéré de voir sa solitude plus vaste et plus aride à mesure qu'il grandit. Fatigué de sa grandeur, il demande le néant. Ce désespoir n'est ni juif ni chrétien, c'est peut-être un criminel mouvement, mais tel qu'il est, il me semble ne manquer ni de vérité ni d'élévation.[2]

Lines 1-5 : The atmosphere of the whole scene is here carefully indicated by a few rapid touches : **obliques rayons, lit de sable,** etc. The time and place make an appropriate setting for the drama ; the end of the day coincides with the end of the great leader's life—and is not the desert a place where the feeling of solitude is most intense and overpowering ?

Line 6 : **Nébo** : Mount Nebo, now called Djebel-Nebâ, to the east of the river Jordan, in the country of the Amorites. Moses died there (Deut. xxxii. 49).

Line 9 : **Phasga,** or Pisgah. This is believed to have been the highest summit of the Nebo. See Numbers xxi. 20 and xxxiii. 14, Deut. xxxiv. 1, and Joshua xiii. 3 and 20.

Lines 10-16 : cf. Deut. xxxiv. 2.

Line 18 : **la ville des palmes** : cf. Deut. xxxiv. 3, " and the south, and the plain of the valley of Jericho, the city of palm-trees. . . ."

Line 33 : **aux flammes de sa tête.** Moses is often represented in art with tongues of fire issuing from his brow. Michael Angelo has followed this tradition in his famous statue of Moses in the church of San Pietro in Vincoli, Rome.

Lines 47 *et seq.* : cf. Numbers xi. 11-15 :

" And Moses said unto the Lord, Wherefore hast thou afflicted thy servant ? and wherefore have I not found favour in thy sight, that thou layest the burden of all this people upon me ? . . .

I am not able to bear all this people alone, because it is too heavy for me.

And if thou deal thus with me, kill me, I pray thee, out of hand, if I have found favour in thy sight. . . ."

Line 62 : **les passages** : an allusion to the crossing of the Red Sea and of the deserts of Arabia by the Jews under the guidance of Moses.

Line 63 : **le feu** : an allusion to the seventh of the plagues of Egypt ; cf. Exodus ix. 23.

[1] The italics are ours.—(Ed.)
[2] Letter to Mlle. Camilla Maunoir, December 1838.

Line 65 : **la plus antique.** This line and the next, which completes it, have baffled the commentators. What tomb is meant ? M. Estève suggests that it is that of Joseph and bases this interpretation upon two verses from Scripture : Exodus xiii. 19, " And Moses took the bones of Joseph with him : for he had straitly sworn the children of Israel, saying, God will surely visit you ; and ye shall carry up my bones away hence with you " ; and Ecclesiasticus xlix. 16-18, " No man was born upon earth like Henoch, for he also was taken up from the earth—nor as Joseph. . . . *And his bones were visited, and after death they prophesied.*" (From the Douai Version.)

Several other explanations have been proposed. M. Estève's remains the most plausible. But could Joseph's tomb be described as **la plus antique** ? This epithet could be applied much more aptly to the Pyramids—but there is nothing in the Bible suggesting that Moses ever entered one of them. The whole passage remains very obscure.

Line 82 : cf. Exodus xiv. 21.

Line 86 : cf. Isaiah xxiv. 20 ; Joshua x. 12, 13.

Line 91 : **le berger** refers to Moses himself. During forty years he tended the flocks of Jethro, his father-in-law, in the country of the Midianites ; cf. Exodus iii. 1.

Lines 93, 94 : cf. Exodus xxxiv. 30, " And when Aaron and all the children of Israel saw Moses, behold, the skin of his face shone ; and they were afraid to come nigh him."

Line 97 : **la colonne noire** : the cloud which guided the Israelites on their way from Egypt ; cf. Exodus xiii. 21.

Line 116 : **l'élu du Tout-Puissant.** This line is often quoted as an example of Vigny's alleged ' Jansenism.' [1] Joshua, the 'elect' of God, was predestined to greatness—and to suffering,

[1] From the name of Cornelius Janssen (or *Jansenius*), Bishop of Ypres, in the Netherlands, whose *Augustinus*, published in 1640, contained a new interpretation of St. Augustine's doctrine of divine grace. Janssen and his disciples believed that God's grace is not given to all, but only to a chosen few. In the words of Pascal, *Dieu a voulu éclairer les uns et aveugler les autres.* This doctrine of ' Predestination ' (a Christian form of fatalism) was strenuously opposed by the Catholic Church, which held that God's grace is given to *all* men, and that every man is free to accept it or reject it. Thus, in approaching the problem, Jansenism takes grace as its starting-point, while the Church takes free-will, and therefore responsibility ; the logical conclusion of the Jansenist doctrine of predestination would seem to be the uselessness of human effort, since the ultimate fate of each soul has been settled beforehand by God's choice.

which is the ransom of greatness. (But this is merely Vigny's own conception of the isolation of genius. There is nothing Jansenist about it.)

If this line stood by itself, it would provide but a very slender basis for such a theory. But there is other evidence, some of which is derived from certain facts in Vigny's life, some from certain portions of his works. M. Léon Séché has shown: (*a*) That Vigny, at an early date, had been interested in Jansenism:

> Il faut que je vous dise, en effet, que la question du Jansénisme est de celles que j'ai été amené à étudier à ma sortie du collége. Nicole m'est aussi familier que Pascal dont les petites *Lettres* m'avaient introduit dans le cœur de la place du Jansénisme bien avant que Sainte-Beuve ait songé à s'en faire l'historien. . . . Je vous conseille de vous procurer ce livre[1] qui me prouve une fois de plus que nous avons tous notre *destinée*. . . .[2]

(*b*) That this interest was fostered by the reading of certain Jansenist books which he had inherited from his uncle, the abbé de Baraudin.[3] (*c*) That, presumably, Vigny had "du sang janséniste dans les veines."[4]

These arguments do not seem conclusive. Vigny, a born pessimist, was naturally interested in all forms of pessimism. Many people, before and after him, were attracted by Jansenism without adhering to the Jansenist creed. Sainte-Beuve (in his *Port-Royal*) studied Jansenism much more deeply and completely than Vigny ever did, yet no one has suggested that Sainte-Beuve was a Jansenist.

If we now turn to Vigny's works, we shall find that, though several passages in his *Journal* are often quoted in support of the 'Jansenism' theory[5] (they might just as plausibly be invoked in support of any other form of fatalism), his most striking utterance in that connexion is the poem entitled *Les Destinées*, characteristic portions of which are given below:

[1] *Histoire de Port-Royal.*

[2] Lettre inédite de Vigny.

[3] L. Séché, *Alfred de Vigny et son temps*, p. 300, footnote.

[4] L. Séché, p. 354.

[5] For instance, the following: "Dieu a jeté—c'est ma croyance—la terre au milieu de l'air et de même l'homme au milieu de la destinée. La destinée l'enveloppe et l'emporte vers le but toujours voilé." (*Journal*, 1829.)

"Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur, mais ignorant la faute et le procès, je subis ma prison. J'y tresse de la paille, pour oublier." (*Journal*, 1832.)

A Jansenist would not have said *ignorant la faute*. He would have known that it was the result of original sin.

LES DESTINÉES[1]

Depuis le premier jour de la création,
Les pieds lourds et puissants de chaque Destinée
Pesaient sur chaque tête et sur toute action.

. . . . . .

Ces froides déités liaient le joug de plomb
Sur le crâne et les yeux des hommes leurs esclaves,
Tous errants, sans étoile, en un désert sans fond;

. . . . . .

Tristes divinités du monde oriental,
Femmes au voile blanc, immuables statues,
Elles nous écrasaient de leur poids colossal.

. . . . . .

Un soir, il arriva que l'antique planète
Secoua sa poussière. — Il se fit un grand cri :
" Le Sauveur est venu, voici le jeune athlète ;

Il a le front sanglant et le côté meurtri.
Mais la Fatalité meurt au pied du Prophète ;
La Croix monte et s'étend sur nous comme un abri ! "

Avant l'heure où, jadis, ces choses arrivèrent,
Tout homme était courbé, le front pâle et flétri ;
Quand ce cri fut jeté, tous ils se relevèrent.

. . . . . .

Et l'on vit remonter vers le ciel, par volées,
Les filles du Destin, ouvrant avec effort
Leurs ongles qui pressaient nos races désolées ;

. . . . . .

— Un soupir de bonheur sortit du cœur humain ;
La terre frissonna dans son orbite immense,
Comme un cheval frémit délivré de son frein.

. . . . . .

Quand ces filles du Ciel, retournant au Seigneur,
Comme ayant retrouvé leurs régions natales,
Autour de Jéhovah se rangèrent en chœur,

D'un mouvement pareil levant leurs mains fatales,
Puis chantant d'une voix leur hymne de douleur,
Et baissant à la fois leurs fronts calmes et pâles :

[1] Note the rhythm used by Vigny—Dante's *Terza Rima* (see Introduction, pp. lx, lxi)—which is admirably suited to the prophetic character of the poem.

" Nous venons demander la Loi de l'avenir.
Nous sommes, ô Seigneur, les froides Destinées
Dont l'antique pouvoir ne devait point faillir.

. . . . . .

Ne mènerons-nous plus ce troupeau faible et morne,
Ces hommes d'un moment, ces condamnés à mort,
Jusqu'au bout du chemin dont nous posions la borne ?

. . . . . .

Sur les tables d'airain où notre loi se grave,
Vous effacez le nom de la FATALITÉ,
Vous déliez les pieds de l'homme notre esclave.

Qui va porter le poids dont s'est épouvanté
Tout ce qui fut créé ? ce poids sur la pensée,
Dont le nom est en bas : RESPONSABILITÉ ? "

. . . . . .

Une voix descendit, venant de ces hauteurs
Où s'engendrent, sans fin, les mondes dans l'espace;
Cette voix de la terre emplit les profondeurs :

" Retournez en mon nom, reines, je suis la Grâce.
L'homme sera toujours un nageur incertain
Dans les ondes du temps qui se mesure et passe.

. . . . . .

Il sera plus heureux, se croyant maître et libre
En luttant contre vous dans un combat mauvais
Où moi seule, d'en haut, je tiendrai l'équilibre.

De moi naîtra son souffle et sa force à jamais.
Son mérite est le mien, sa loi perpétuelle :
Faire ce que je veux pour venir où JE SAIS."

Et le chœur descendit vers sa proie éternelle
Afin d'y ressaisir sa domination
Sur la race timide, incomplète et rebelle.

On entendit venir la sombre Légion
Et retomber les pieds des femmes inflexibles,
Comme sur nos caveaux tombe un cercueil de plomb.

Chacune prit chaque homme en ses mains invisibles ;
Mais, plus forte à présent, dans ce sombre duel,
Notre âme en deuil combat ces Esprits impassibles.

Nous soulevons parfois leur doigt faux et cruel.
La volonté transporte à des hauteurs sublimes
Notre front éclairé par un rayon du ciel.

Cependant sur nos caps, sur nos rocs, sur nos cimes,
Leur doigt rude et fatal se pose devant nous,
Et, d'un coup, nous renverse au fond des noirs abîmes.

Oh ! dans quel désespoir nous sommes encor tous !
Vous avez élargi le COLLIER qui nous lie,
Mais qui donc tient la chaîne ?—Ah ! Dieu juste, est-ce vous !

. . . . .

O sujet d'épouvante à troubler le plus brave !
Question sans réponse où vos saints se sont tus !
O mystère ! ô tourment de l'âme forte et grave !

Notre mot éternel est-il : C'ÉTAIT ÉCRIT ?
SUR LE LIVRE DE DIEU, dit l'Orient esclave ;
Et l'Occident répond : SUR LE LIVRE DU CHRIST.

The import of this poem may be summed up as follows :

The Fates, in ancient mythology, were mysterious forces governing with inexorable will the destiny and condition of men. All beings acknowledged their power. But, with the coming of Christ, a new order of things has prevailed.

Le sauveur est venu ! . . .
Un soupir de bonheur sortit du cœur humain.

At last Man is free ! His conduct is no longer determined by the decrees of the Fates, but by a consciousness of Responsibility. Fond illusion ! The Fates do not so easily yield up their empire. In vain do we fancy ourselves to be free. We are not. The Fatalism of the Ancients is merely replaced by the Christian dogma of Divine Grace. And what is Divine Providence but a divine jugglery ? Does it come to this, then, that the greatest moral revolution the world has ever experienced has merely meant the bestowal of a new name upon the fetters which hold Man enslaved ? We cannot here enter into an exhaustive discussion, but will only point out

(1) That the doctrine of Grace is not the product of Jansenism. It is one of the dogmas of the Catholic Church (though not with the interpretation which the Jansenists put upon it).

(2) That Vigny himself (though he was naturally attracted by those aspects of Jansenism which supported his own pessimistic fatalism) was very far from accepting it as a satisfying conception of man's moral life. An entry in his *Journal* reads : " Lu Nicole. Scrupules exagérés, quintessenciés, qui feraient tomber l'homme dans l'immobilité, l'impuissance et le crétinisme " [1]—a condemnation to which no true Jansenist could possibly subscribe.

[1] M. Citoleux, *A. de Vigny*, p. 241.

Elsewhere he says: "Je ne vois guère dans la Fatalité et la Providence que des *effets* dont la cause est la lutte des caractères les uns contre les autres. Ces effets extraordinaires étonnent, et on les attribue *par effroi* à des puissances inconnues; l'Orient et l'Antiquité à la Destinée fatale, l'Occident à la Volonté providentielle, *ce qui revient au même en changeant le nom.*" [1]

The decisive words seem to us to have been spoken by M. Citoleux: "Comme Vigny était sans cesse à la recherche de symboles, la grâce devient le signe de la Nécessité sous laquelle est courbé le monde moderne. *Il la dénature d'ailleurs,* car au lieu de voir dans la grâce *un secours,* il y voit seulement *une contrainte,* toute semblable à celle de la fatalité antique." [2]

If Vigny was a Jansenist, he must have been—as M. Séché puts it—"un Janséniste plus ou moins dévoyé."

La Maison du Berger [3]

Title.—Probable source: Chateaubriand, *Les Martyrs,* Book X.: "Je n'ai jamais aperçu au coin d'un bois la hutte roulante d'un berger, sans songer qu'elle me suffirait avec toi. . . . Nous promènerions notre cabane de solitude en solitude, et notre demeure ne tiendrait pas plus à la terre que notre vie." [4]

Poetic Form.—In this poem Vigny uses for the first time the particular form of the seven-line stanza which he seems to have invented, and which, after 1844, became his favourite mode of expression (*Les Oracles, La Bouteille à la mer, Wanda, L'Esprit pur*).

Dedication.—Who was Eva? This riddle has puzzled and is still puzzling the critics. Various solutions have been proposed:

(*a*) Eva was Madame de Vigny (Lauvrière). But certain lines, e.g. 15-21, 47, could not possibly apply to the poet's wife.

(*b*) Eva was Marie Dorval (Delaruelle). But their liaison had been broken off seven years before, and the rupture was final.

(*c*) Eva was Madame Holmes (L. Séché), or the Comtesse d'Agoult (Dupuy), or Madame de Girardin, or Madame Lachaud, etc. . . .

[1] *Journal intime,* 1832, quoted by M. Estève (*A. de Vigny, sa pensée et son art,* p. 109) and M. Baldensperger (*A. de Vigny, Poèmes,* p. 378). The italics are ours.

[2] M. Citoleux, *op. cit.* p. 241. The italics are ours.

[3] This poem appeared for the first time in the *Revue des Deux Mondes* on July 15, 1844.

[4] Quoted by E. Lauvrière, *A. de Vigny,* p. 345.

But is there really any justification for these persistent attempts to identify Eva with a particular woman? We are inclined to see in her (as in Moses, Eloa, Samson, Delilah, etc.) merely a symbolical figure, in which Vigny has embodied some of the experiences derived from his association with individual women, but whose significance remains universal. She is at the same time representative of certain women and of all women—she is the personification of WOMAN, of the eternal EVE:

> Celle à qui va l'amour et de qui vient la vie (p. 30, l. 73).

Line 8: **ainsi que l'est mon âme**: see the second quotation in footnote 5, p. 190.

Line 9: **lasse de son boulet**: galley slaves, when working ashore, had to drag along, as they walked, a cannon-ball fastened to their ankle with a chain so as to prevent their escape.

Line 14: **la lettre sociale** should be in the plural. Convicts were then branded on the shoulder with the letters T.F., standing for *Travaux Forcés* (hard labour).—Why *sociale*? Because this branding is symbolical of the many restraints to which man, in the social state, has to submit.

Lines 22-42. As an artist, Vigny is keenly sensitive to the splendour of Nature's pageantry. As a lyric poet, he seeks in Nature a refuge from the corrupt life of the 'servile cities.' This attitude is common to all poets, whether in prose or verse—Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Wordsworth, etc.

Line 29: **La Nature t'attend . . .**: cf. Lamartine:

> Mais la Nature est là qui t'invite et qui t'aime.
> (*Le Vallon*, p. 9, l. 49.)

The idea that Nature is in sympathy with the thoughts and emotions of men—derided by Ruskin as a 'pathetic fallacy'—is one of the favourite themes of lyric poets. But Vigny did not long remain under Nature's spell. Cf. ll. 142 and 161.

Line 35: **ses chastes reposoirs.** On Corpus Christi day processions take place throughout France, headed by a priest carrying a monstrance. Resting-places are provided at intervals along the route, with rustic altars (generally adorned with foliage) upon which the monstrance is placed: hence the name *reposoirs* (*Anglice* 'altar of repose'). This is obviously not the meaning here, but M. Estève has pointed out that this word was used by Vigny in another poem, *La Sauvage*, in a sense which, though unusual, is quite clear:

Les oiseaux sont cachés dans le creux des pins noirs,
Et tous les animaux *ferment leurs reposoirs*
Sous l'écorce ou la mousse, ou parmi les racines,
Ou dans le creux profond des vieux troncs en ruines.

The meaning is obviously 'shelter,' 'hiding-place,' which would be in keeping with the general tone of the passage we are studying: the forest and mountains are *hidden* (by the shades of oncoming night).

Between lines 63 and 64 the complete text contains no fewer than 23 stanzas in which the poet expresses his intense dislike and fear of the mechanization of industry and transport, which was then beginning.[1] A terrible railway accident which occurred at Versailles on May 8, 1842, and of which Vigny seems to have been an eye-witness, provided him with an appropriate symbol for his hatred of machinery—viz. the locomotive, "ce taureau de fer qui fume, souffle et beugle." This lengthy, tedious, and irrelevant digression is couched in clumsy and rhetorical language, quite unworthy of the rest of the poem. We make no apology for cutting it out.

Line 81: **à l'égal de la mort**: cf. Ecclesiastes vii. 26, "And I find more bitter than death the woman, whose heart is snares and nets."

Lines 118, 119. These lines seem to show a complete reversal in Vigny's attitude towards Nature. He is no longer attracted by her charms, neither does he turn to her for comfort. In other words, alone among romantic poets, he no longer believes in the 'pathetic fallacy.' Nature is eternal as the ice-fields of the pole, and cold as they. The little comedies or tragedies, the 'little ironies' of man's life, cannot alter her unchanging course.

It will perhaps be felt that the beginning of the poem had not prepared us for this, and that the change is too sudden. There is here some clumsiness of treatment. But undoubtedly these lines and those that follow represent feelings which the poet had entertained for many years. In 1832, twelve years before the composition of *La Maison du berger*, he wrote to Mme. de Lagrange: "Je ne sais pourquoi j'ai toujours éprouvé une sorte d'indignation, pareille à la colère, en face de ces pierres ou de ces eaux massives qui ont la prétention de nous effrayer et qui ne sont après tout que des choses

[1] The first French railway (from Paris to St. Germain) was built in 1834, and in 1837 the line from Paris to Versailles. In April and May 1842 the Chamber of Deputies discussed a bill for the construction of a complete railway system.

stupides, dominées par nous ; j'ai montré le poing à la mer et aux montagnes et je ne les aime pas parce qu'elles nous résistent."[1] In 1835 he wrote in the *Journal d'un poète* : " La nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente, et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette qu'on appelle l'homme. L'Angleterre a cela de bon qu'on y sent partout la main de l'homme. Tant mieux. Partout ailleurs, la nature stupide nous insulte assez." Cf. also certain passages from his correspondence, dated 1839, 1840, 1843—quoted in full in M. Estève's edition of *Les Destinées*, p. 41.

Line 137 : **l'axe harmonieux**, etc. : perhaps suggested by Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Part II. book iii. chap. 4 : " Cette harmonie des choses célestes que Pythagore entendait dans le silence de ses passions."

Line 160 : cf. *Journal d'un poète*, 1844 : " J'aime la majesté des souffrances humaines. Ce vers est le sens de tous mes poèmes philosophiques. L'esprit d'humanité ; l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de ses destinées."

Line 166 : **tous les tableaux** : " Ce terme de tableau est employé couramment par le poète pour désigner celles de ses compositions qu'il juge achevées et dignes de figurer dans son œuvre " (E. Estève, ed. of *Les Destinées*, p. 48).

un Esprit pur : see the poem *L'Esprit pur* in E. Estève's edition of *Les Destinées*, p. 171.

La Colère de Samson

This poem was written in England, at Shavington, on April 7, 1839. A few months before, in October 1838, Vigny had definitely broken off his liaison with Marie Dorval, the actress who created the part of Kitty Bell in his drama *Chatterton*, and whose repeated infidelities caused him intense grief and mortification. " Je sens en moi une honte secrète pour la première fois de ma vie," he wrote to her when his suspicions were confirmed.

It may be that the idea of choosing Delilah as a symbol of woman's perfidy was suggested to him by certain passages in Milton's *Samson Agonistes*.[2]

Line 8 : **l'œuf d'autruche** : " L'intérieur de cette petite demeure (an Arab's tent) était éclairé par un œuf d'autruche suspendu au sommet de la tente et rempli à demi d'une huile odoriférante " (A. de Vigny, *Scènes du désert*, quoted by E. Estève).

[1] Quoted by M. Baldensperger, *op. cit.* p. 375.

[2] Cf. E. Dupuy, *A. de Vigny*, vol. ii. p. 357, and M. Citoleux, *op. cit.* pp. 409-411.

Line 13 : **aux genoux** : cf. Judges xvi. 19, " And she made him sleep upon her knees ; and she called for a man, and she caused him to shave off the seven locks of his head."

Line 24 : **Hatsor** : cf. Judges iv. 2.

Line 28 : **Anubis** : an Egyptian god, generally represented with a jackal's head upon a human body.

Line 49 : **les vierges folles** : cf. St. Matthew xxv. 11-13.

Line 76 : **je me repens** : cf. Genesis vi. 7.

Line 97 : **la vipère** : cf. Milton, *Samson Agonistes*, ll. 999-1002 :

> . . . God sent her to debase me,
> And aggravate my folly, who committed
> To such a viper his most sacred trust
> Of secrecy, my safety, and my life.

Line 108 : **ce qui sera sera** : cf. *Romeo and Juliet*, iv. 1, " what must be shall be."

Line 130 : **pylônes** : massive quadrangular gateways erected in front of Egyptian temples.

Le Mont des Oliviers

This poem was written in 1843.

The agony of our Lord in the garden of Gethsemane is symbolical of Man's spiritual agony in his vain search for ' la certitude heureuse.' Not only is man hostile, woman faithless, Nature indifferent, but Heaven itself is deaf, Heaven is dumb, Heaven is empty, since the agonized cry of Him who called himself God's son remained unanswered. The idea of the poem may have been suggested to Vigny by J. P. Richter's *Dream*, translated by Mme. de Stael (*De l'Allemagne*, ii. chap. 23), and in particular by the following passage :

> Les morts s'écrièrent : O Christ, n'est-il point de Dieu ?—Il répondit : Il n'en est point. . . . J'ai parcouru les mondes, je me suis élevé au-dessus des soleils, et là aussi il n'est point de Dieu ; je suis descendu jusqu'aux dernières limites de l'univers, j'ai regardé dans l'abîme, et je me suis écrié : Père, où es-tu ?—Mais je n'ai entendu que la pluie qui tombait goutte à goutte dans l'abîme ; et l'éternelle tempête, que nul ordre ne régit, m'a seule répondu.

Line 8 : **comme un voleur** : cf. St. Paul, 1 Thessalonians v. 2, " For yourselves know perfectly that the day of the Lord so cometh as a thief in the night."

Line 16 : **une sueur sanglante** : cf. St. Luke xxii. 44, " and his sweat was as it were great drops of blood falling down to the ground."

Lines 55-56 : **l'une esclave et l'autre libre** : cf. note on *Les Destinées*, p. 193.

Line 81 : **la Certitude heureuse** : cf. the following passage from Vigny's *Journal* (1843) : "On parle de la Foi. Qu'est-ce après tout que cette chose si rare ? — Une espérance fervente. Je l'ai sondée dans tous les prêtres qui disaient la posséder et n'ai trouvé que cela. — Jamais la certitude."

Line 110 : **entre la léthargie** : cf. Voltaire, *Candide*, ch. xxx., "L'homme était né pour vivre dans les convulsions de l'inquiétude ou dans la léthargie de l'ennui" (quoted by M. Estève, *op. cit.* p. 121).

Line 121 : **folles enfants** : cf. St. Matthew xxv. 1-4.

Lines 143-149. This passage did not occur in the first redaction of the poem. It was added on April 2, 1862, when the final text was published. Vigny was then suffering from cancer and aware of impending death. These lines may therefore be considered to express his last thoughts on the subject. M. Dorison (*Alfred de Vigny, poète philosophe*, p. 234) has drawn attention to the following passages in Vigny's *Journal inédit* : "Le silence de Dieu. Faites, comme Bouddah, silence sur celui qui ne parle jamais" (1862). "Ne parle jamais, n'écris jamais sur Dieu. La divinité, *une ou triple*, est *inconnue, invisible et muette* . . . Rends-lui silence pour silence" (March 4, 1863).

La Mort du Loup

This poem appeared in the *Revue des Deux Mondes* on Feb. 1, 1843. Its main idea was no doubt suggested by the following lines in Byron's *Childe Harold*, iv. 21 :

> Existence may be borne, and the deep root
> Of life and sufferance make its firm abode
> In bare and desolated bosoms : mute
> The camel labours with the heaviest load,
> *And the wolf dies in silence*,—not bestow'd
> In vain should such example be : if they,
> Things of ignoble or savage mood,
> Endure and shrink not, we of nobler clay
> May temper it to bear,—it is but for a day.

These lines provided Vigny with a symbol. But the philosophic conception which it embodies was derived from other sources. Vigny had certainly read the *Manual* of Epictetus, but rather late, probably about 1840. Yet we find in the *Journal d'un poète* this passage, dated 1824 : "Un désespoir paisible, sans convulsions de colère et sans reproches au ciel, est la sagesse même."

It would be a mistake to compare the stoicism of A. de Vigny with that of the ancients—which was characterized by "une libre, volontaire et joyeuse adhésion aux lois de la nature, aux lois de la vie, jusques et y compris la loi de la mort. . . . Si la doctrine morale de Vigny mérite le nom de stoïcisme, c'est seulement en tant qu'on peut appeler stoïcisme toute doctrine qui tend à prémunir l'homme contre les défaillances de sa nature morale ou physique, qui bande fortement les ressorts de sa volonté." [1] Vigny's stoicism did not come to him from books, but from tradition and from experience. He was a gentleman and an officer. His whole upbringing had inspired him with ideals of honour, of duty, of self-abnegation. He had in the highest degree *la religion de l'honneur*, which no one ever defined in more felicitous terms :

> L'honneur, c'est la conscience, mais la conscience exaltée.
> L'honneur, c'est la pudeur virile.
> L'honneur, c'est la poésie du devoir.

"Accomplir sa tâche d'homme, sans rien espérer et sans rien craindre, pour l'honneur et pour la beauté de l'avoir accomplie, . . . tel est en somme l'idéal d'A. de Vigny, son idéal de soldat et de gentilhomme." [2]

Line 6 : **Landes** : a *département* in the south-west of France, so called from the nature of its soil, which consists of flat sandy plains, covered by immense pine-forests.

Line 23 : **loups-cerviers** : the *lupus cervarius* (Pliny) is a kind of lynx, so called "parce qu'il attaque les cerfs" (Buffon). Vigny seems to consider it, erroneously, as a particularly powerful kind of wolf.

La Bouteille à la Mer

This poem appeared in the *Revue des Deux Mondes* on Feb. 1, 1854, but Vigny seems to have had the idea in his mind many years before : "Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : *attrape qui peut*" (*Journal d'un poète*, 1842).

Line 2 : **ces chants plaintifs, sans nom.** Vigny is reported to have said to Claretie : "J'ai reçu un jour une ode magnifique d'un poète inconnu. J'y ai répondu par un poème qu'on trouvera dans mon prochain volume de vers." [3]

Line 3 : **camail** : the hood which forms part of a monk's habit. Vigny frequently alludes to the hermit's life he led in the

[1] E. Estève, *A. de Vigny*, p. 66.
[2] E. Estève, *A. de Vigny*, p. 84.
[3] Quoted by M. Baldensperger, *op. cit.* p. 379.

solitude of Maine-Giraud : " Je suis revenu rêver dans ma cellule, où j'ai repris mon froc et mon capuchon " (Letter to Mme. Lachaud, 1853). The word is used here in the sense of a shade for the eyes.

Line 5 : **Chatterton, Gilbert, Malfilâtre** are mentioned here as examples of misunderstood genius. Chatterton (the hero of Vigny's famous drama), born at Bristol in 1752, came to London in search of literary fame, lived there for a few years in utter destitution, and poisoned himself (1770). Gilbert (1751–1780), a melancholy young poet known by his *Adieux à la vie*. His premature death was the origin of a legend according to which he died of want and illness in a Paris hospital. This legend was popularized by Vigny in his *Stello*. In reality, Gilbert died from the consequences of a fall from his horse. Malfilâtre (1732–1767) also died as the result of a fall. His untimely death gave rise to a legend which Gilbert contributed to spread :

> La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré.
> S'il n'eût été qu'un sot, il aurait prospéré.

Line 16 : **les méprise,** etc. This line was inspired by Pascal's well-known *Pensée* (ed. Braunschvig, vi. 347) : " L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. . . . Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien."

Line 31 : **le journal savant** : the log-book.

Line 44 : **qui sert de sentinelle.** This description can only apply to one of two capes—Cape Froward in the West, or Cape Virgins on the Atlantic coast.

Line 46 : **ces pics noirs** : San Diego and San Ildefonso. **un deuil castillan** : an allusion to the Spanish ships, many of which were wrecked on these rocks.

Line 57 : **grande fête** : probably one of the great Catholic festivals, e.g. Christmas or Easter.

Line 65 : **Aï** : a village in Champagne, famous for its sparkling wines.

Line 69 : **du pâtre** refers to the ' vieux père ' who was apparently a shepherd : a clumsy piece of padding.

Lines 71-74. Very clumsily put, but the meaning is clear : the daughter, bending over the table, marks on the chart, with a pair of dividers, the route followed by her father, and, in her anxiety for his return, tries, with the steel point of the instrument, to swing round the magnetic needle of the

compass so as to bring it to the required position. Note the difference between *le compas*, 'mariner's compass,' and *les compas*, 'dividers,' 'compasses.'

Line 87: **harpons** = rocks (because of their ragged edges); **indiens,** because these coasts are inhabited by Fuegian Indians. Columbus gave to American natives the name of 'Indians' because he always believed that he was sailing towards India.

Line 101: **une île inconnue**: the reef on which the ship has struck.

Line 102: **un nouvel astre** (cf. ll. 40, 41: *quelques études des constellations*). It is, of course, not a new star that the captain "confie au sort," but his discovery of it.

Line 112: cf. Genesis viii. 8-12.

Line 115: **les noirs chevaux de mer.** This may refer to a school of porpoises, or, as is more likely, to the waves. The personification of the waves as animals is one of the commonplaces of poetical imagery (our familiar phrase for crested waves is 'white horses'). Cf.

> Et les flots flagellés . . . se *cabrent* contre lui (le bateau) . . .
> S'enflent, bondissent, fous, et viennent dans leurs sauts
> Jusqu'au milieu du pont dégorger leurs *naseaux*
> En secouant, épars, leurs *crins* aux mèches vertes.
> (Jean Richepin, *La Mer*, p. 200.)

> Et l'on entend d'ici le bruit tonitruant
> Des *taureaux* de la mer aux récifs se ruant.
> (*Ibid.* p. 201.)

> . . . when the *bull-mouthed* breakers flee.
> (Rudyard Kipling, 'The Last Chantey,' *The Seven Seas.*)

Line 119: **la ligne ardente**: the Equator.

Line 125: **il couvre de signaux sa flamme. . . .** A. de Vigny seems to have had a liking for naval scenes (cf. his poem *La Frégate la Sérieuse*, and, in *Grandeur et servitude militaires*, the stories entitled 'Laurette ou le cachet rouge' and 'La canne de jonc'). He had probably inherited his taste for the sea from his maternal grandfather, M. de Baraudin, who was a *chef d'escadre* in the French Royal Navy. Nevertheless, his acquaintance with the work and customs of seamen was scanty, and his use of naval terms is often very inaccurate, as in this line. It is impossible to cover a *flamme* with signal flags. A *flamme* is a long, ribbon-like pennant hoisted at the masthead of warships. Signal flags, like all flags, are *frappés sur une drisse*, i.e. 'bent' to a halyard. The whole narrative is full of improbabilities. See notes to lines 127 and 131.

diaprée: here 'many-coloured.'

Lines 127-130. This passage raises several points:

(*a*) What would a privateer—of any nationality—be doing in the Pacific at a time when the world was at peace? (The poem is dated 1853; the first steam frigates were launched between 1840 and 1845.)

(*b*) At what ship are the privateer's guns firing? Presumably at the slave-ship; there is no other possible enemy.

(*c*) Who are the 'sombres adversaires'? The privateer and the slave-trader, who are engaged in a fight? If so, why should the frigate want to sink *both* of them? The privateer carries 'letters of marque' from the Admiralty. It is a recognized fighting ship. Therefore the frigate would have no cause to attack it unless it were an *enemy* vessel. But France was not at war with any power! Are we to conclude that the frigate looks upon the 'négrier' as her own adversary, and is going to join in the fight on the privateer's side?

Line 131: **reprend ses canots.** But why should the frigate be in such haste to call in her boats? The slave-ship cannot escape; it is a sailing vessel, and is becalmed, while the frigate is under steam (cf. l. 133). She can well afford time to pick up the bottle. The explanation probably is that this passage has a symbolical meaning: "Souvent l'Idée d'un penseur est sur le point d'être acceptée par l'opinion, quand d'urgentes nécessités détournent d'elle les hommes et retardent ainsi son triomphe." [1]

Line 132: **la sarigue**: the opossum. Under the abdomen of the female is a kind of pocket in which it carries its young.

Line 133: note the alliterations.

Line 168: **l'arbre de grandeur**: the tree of knowledge.

VICTOR HUGO

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works*: Odes et ballades (1822, 1824, and 1826)—Les Orientales (1829)—Les Feuilles d'automne (1831)—Les Chants du crépuscule (1835)—Les Voix intérieures (1837)—Les Rayons et les ombres (1840)—Les Châtiments (1853)—Les Contemplations (1856)—La Légende des siècles, 1ère série (1859)—Les Chansons des rues et des bois (1865)—L'Année terrible (1872)—L'Art d'être grand-père (1877)—La Légende des siècles, 2ème série (1877)—Le Pape (1878)—La Pitié suprême (1879)—L'Âne (1880)—Religions et religion

[1] M. Braunschvig, *Notre littérature étudiée dans les textes*, vol. ii. p. 488.

(1880)—Les quatre Vents de l'esprit (1881)—La Légende des siècles, 3ème série (1883)—La Fin de Satan (unfinished, 1886)—Toute la lyre (1888–1893)—Dieu (unfinished, 1891)—Années funestes (1898)—Dernières Gerbes (1902). The best edition of Victor Hugo's complete works is the 'édition définitive,' edited by P. Meurice and G. Simon and published by Ollendorff. A critical edition of *Les Contemplations* by Joseph Vianey (3 vols.), and one of *La Légende des siècles* by Paul Berret (5 vols.), have been published by Hachette et Cie in the Collection des Grands Écrivains de la France. Both will be found very helpful.

(*b*) *Works of Reference*: É. Faguet, *Études littéraires, XIXe siècle*—F. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*—Madame Victor Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*—Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, *Victor Hugo après 1830*, and *Victor Hugo après 1852*—C. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, and *Victor Hugo, le philosophe*—E. Rigal, *Victor Hugo, poète épique*—H. Peltier, *La Philosophie de Victor Hugo*—C. Grillet, *La Bible dans Victor Hugo*—D. Saurat, *La Religion de Victor Hugo* (Hachette, 1929)—F. Gregh, *Étude sur Victor Hugo*—Paul Berret, *Victor Hugo*—E. Huguet, *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo* and *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*—L. Guimbaud, *Victor Hugo et Juliette Drouet*—L. Barthou, *Les Amours d'un poète*—G. Simon, *La Vie d'une femme* and *Les Tables tournantes à Jersey*.

Biographical Notes.—

Ce siècle avait deux ans. Rome remplaçait Sparte,[1]
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte . . .
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole, . . .[2]
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois[3]
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix,
Si débile[4] qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère . . .
Cet enfant que la vie effaçait de son livre
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi.

---

[1] An allusion to the downfall of the Republican régime and the realization—then close at hand—of Bonaparte's ambitions. He was crowned Emperor on Dec. 2, 1804.

[2] In 1548 the province of Franche-Comté, of which Besançon is the capital, became part of the dominions of the Emperor Charles V. It was reconquered by the Prince de Condé in 1668. Thus during 120 years the town was under Spanish domination. This Spanish influence is still discernible in the features of some of its inhabitants, and in the architecture of its old houses.

[3] Breton on his mother's side, Lorrain on his father's.

[4] The doctors feared that the child would not live.

In this poem, the first of the *Feuilles d'automne*, Victor Hugo acquaints us with the place and date of his birth (Feb. 26, 1802), and with the origin of his parents. In spite of his pretensions to nobility,[1] the poet really came of a plebeian stock. His grandfather, Joseph Hugo, was a joiner at Nancy, where he married in 1755 the daughter of a shoemaker named Béchet. His father, Léopold-Sigisbert Hugo, enlisted in 1788, served with distinction in the wars of the Revolution and Empire, and became a general. His mother came from Nantes, in Brittany. She was not the daughter of an *armateur* (ship-owner), as he is pleased to tell us, but of the captain of a trading vessel.

Between 1805 and 1812, with an interval of about two years spent in Paris, Madame Hugo followed her husband in his campaigns, first in Italy (1805–1808), then in Spain (1811–1812), where young Victor and his elder brother Eugène were for some time pupils in the seminary for young nobles at Madrid.[2] The influence of those early years upon the formation of the boy's character was no doubt great, for, like Tennyson's Ulysses, he was 'a part of all he met.' Another influence, that of his mother, acted powerfully on his mind and became predominant when, in 1812, the family returned from Spain and settled in Paris. She was a thoughtful and capable woman. The general being away in Spain (he was Governor of Madrid), she directed the education of her sons, and brought them up in accordance with her own royalist and catholic principles.[3] As a schoolboy young Hugo showed considerable aptitude, and surprising powers of expression in verse. In 1818 he came forward as a competitor in the annual contest established by the poetical academy of the 'Jeux floraux' at Toulouse; he sent up two odes, *Les Vierges de Verdun* and *La Statue de Henri IV*[4]; for the first the Academy awarded him the Golden Amaranth, and for the second its supreme honour, the Golden Lily.

The year 1822 was a 'red letter' year in Hugo's life, for it was marked by two happy events—in June, the publication and signal success of his first book of *Odes* (which brought him a pension of 1000 francs from the king's privy purse, raised to 2000 the following year), and in October, his marriage with Adèle Foucher,

[1] In 1811 his father was created 'comte de Cifuentes y Siguenza' by Joseph Bonaparte, king of Spain. But it was a foreign title, which was never recognized in France; even if it had been, Hugo could not have assumed it, since he was not the eldest son.

[2] For an account of Victor Hugo's boyhood see Gustave Simon's *L'Enfance de V. Hugo* (Hachette, 1904).

[3] Victor Hugo has given us a charming account of those happy times in 'Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813' (*Rayons et ombres*, xix.).

[4] Both were reprinted in *Odes et ballades*, Odes iii. and vi. respectively.

the playmate of his childhood, to whom he had been secretly engaged for three years. In 1826 appeared the final edition of the *Odes et ballades*, and in 1828 *Les Orientales*. Hugo was already considered as the *spes Parnassi* of France. On the 26th of February 1830—his twenty-eighth birthday—*Hernani* was produced.[1] The poet had joined the Romantic movement, and though he was a late as well as a young recruit, his temperament —his defects no less than his qualities—pre-eminently fitted him to be the leader of this band of literary reformers. Such became his acknowledged position.

The year which brought him his first great literary triumph saw the ruin of his domestic happiness. In January 1827 Hugo had made the acquaintance of Sainte-Beuve. Soon the poet and the critic had become fast friends—a deep, almost passionate attachment recalling that of Goethe and Schiller ; but it was not destined to endure. Gradually the centre of Sainte-Beuve's interest shifted from Hugo to Hugo's wife. Madame Hugo, to whom her husband, absorbed as he was by his literary activities, did not perhaps show himself as attentive as in the first days of their union, took a growing pleasure in an exquisite intimacy, the danger of which she did not realize. Sainte-Beuve, more perspicacious, tried to get free, and even confessed to Hugo his passion for Adèle. But the poet, whose magnanimity in these circumstances was truly quixotic, made light of it, tried to comfort his friend, reasoned with him like an elder brother, begged him not to discontinue his visits. At last matters came to a head. In November 1830 he knew for certain that his wife was estranged from him ; after several futile efforts at reconciliation with his erstwhile friend, Hugo forbade him all access to his house (July 6, 1831). Madame Hugo " decided to remain under her husband's roof only as his friend, his household divinity, the mother of those idolized little things, unbreakable links between their parents." [2]

Hugo undoubtedly suffered much from this anomalous situation. Is it to be wondered at that, like Vigny, he sought elsewhere the attractions which he no longer found in his wife ? His liaison with Juliette Drouet,[3] the actress who played the part of the Princess Negroni in his drama *Lucrèce Borgia*,[4] lasted without interruption until her death in 1883.[5] For fifty years she was not only his mistress, but his friend, nurse, secretary,

[1] Théophile Gautier has given a glowing account of this eventful first-night in his *Histoire du romantisme*.

[2] Mme. Duclaux, *Victor Hugo*, p. 113.

[3] Her features have been preserved for us by the sculptor Pradier, whose model she was for his statue of Strasbourg, which stands on the Place de la Concorde, Paris.

[4] First performed in February 1833.

[5] Madame Hugo had died, at Brussels, in 1868.

amanuensis,[1] and devoted slave. The duration and constancy of their mutual attachment may perhaps help us to judge it less severely.

Our keenest sufferings come to us through those we love most. The estrangement of Hugo's wife from him had had the effect of intensifying his love for his children; he idolized them, particularly his eldest daughter Léopoldine—his Didine. On the 4th of September 1843, during their honeymoon, she and her husband were drowned at the mouth of the Seine. (For details, see notes to *A Villequier*, p. 213.) The tragic death[2] of his favourite child left him utterly disconsolate, stunned. His literary activities came to an end. From 1843 to 1853 not a single volume came from his pen.

There was another reason for this silence: on the 7th of March of this same year, 1843, his drama, *Les Burgraves*, had been a complete failure, while only six weeks later (April 22) a very poor and dull classical play, Ponsard's *Lucrèce*, was received with enthusiasm. This was the sign of a reaction; the public had grown tired of the romantic melodrama, of its extravagance, frenzy, puerility and frippery, and was longing for a return to the classical tradition of sanity and truth. Hugo, mortified and discouraged, gave up writing for the stage.

He sought a diversion in active political life and in schemes of social reform: his thoughts were directed to the sufferings of the poor, housing and wages, education, universal suffrage, international arbitration, etc. "In pity for the present, in prophecy for the future, he sought to distract his thoughts from the perpetual contemplation of a grief so great that its chill impact had frozen in his heart the springs of poetry and the sources of romance."[3]

The moment was propitious. Democratic ideas were gaining ground and finding expression in the works of Proudhon, Pierre Leroux, Jean Reynaud, in the Christian socialism of Lamennais,

[1] She made a fair copy, for the press, of the whole MS. of the *Légende des siècles* and of many other manuscripts.

[2] There were other tragedies in Hugo's dramatic life. His brother Eugène had secretly loved Adèle Foucher since childhood. No one was aware of the fact until the day of her marriage to Victor. At the wedding lunch Eugène suddenly went raving mad, and had to be restrained by force and taken to the lunatic asylum at Charenton, where he died in 1837.

In June 1863 his daughter Adèle eloped with an English officer named Pinson, who took her to Nova Scotia. After his death in 1872 she lost her reason and was sent to an asylum at Suresnes, where she died, still insane, in 1915, at the age of 85.

In 1871 his son Charles died suddenly at Bordeaux of a ruptured aneurism; he was barely 45.

[3] Mme. Duclaux, *op. cit.* p. 154.

in the novels of George Sand. Victor Hugo fell in with the movement.[1] In the course of time his political opinions had undergone a change. An ardent legitimist in his youth, he had, after 1830, become reconciled to the ' monarchie libérale ' of Louis Philippe, and gradually won the king's favour. In 1845 he was created a peer of the realm. It was only when the obstinacy of the king and his minister, Guizot—who refused to make any concessions or grant any reforms—had brought about the Revolution of 1848, that he became, and remained ever after, a staunch republican. After the *coup d'État* of December 1851 he was one of the leaders of the opposition, organized armed resistance in the streets, was banished from France, and took refuge first at Brussels, then at Jersey, and finally at Guernsey, where he remained until the crash of the Imperial régime at Sedan at last allowed him to set foot on French soil. In 1859 the exiles had been offered an amnesty; Hugo disdainfully refused it:

> J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme,
> Sans chercher à savoir et sans considérer
> Si quelqu'un a plié qu'on aurait cru plus ferme,
> Et si plusieurs s'en vont qui devraient demeurer.
> Si l'on n'est plus que mille, eh bien, j'en suis ! Si même
> Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla;
> S'il en demeure dix, je serai le dixième,
> Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là ![2]

It was not a vain boast. He remained true to his word.

His return on September 5, 1870, was a triumphal procession. An immense crowd awaited him at the Gare du Nord and surged round his carriage as he drove to the house of his friend, Paul Meurice. He was France's Grand Old Man.

He threw himself vigorously into the political turmoil of those troubled times. After the capitulation of Paris on January 18, 1871, elections were held for the National Assembly. Victor Hugo was returned as a member for Paris with more than two million votes. In 1876 he was elected a Senator. " He attended the Senate with great regularity, and took an efficient if modest share in its debates. Above all, he sat there as the visible representative of liberty and progress."[3]

The death of Juliette Drouet (May 11, 1883), to whom, since his wife's death in 1868, he had been ever more closely and indissolubly attached, dealt him a blow from which he did not recover. From that moment his strength declined rapidly. He

[1] Though, in later years, he claimed to have led it—cf. the poem ' Écrit en 1846,' which was really written in 1854 (*Contemplations*, v. iii.)—the fact remains that, until Dec. 1851, Hugo was merely the mirror, or, as he himself put it, the ' écho sonore ' of his age.

[2] *Les Châtiments*, xvi.

[3] Mme. Duclaux, *op. cit.* p. 245.

developed heart trouble; on the 18th of May 1885 congestion of the lungs set in, and on the 22nd he passed away.

He had asked for a pauper's burial. But the people of Paris gave him a funeral worthy of an emperor. His coffin was placed under the Arc de Triomphe, which was draped in crape. The whole population reverently filed past, and the next day, when his remains were taken in state to the Pantheon, ten thousand troops barely sufficed to keep back the millions of mourners who lined the route.

Critical Notes.—" La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout."[1] Thus does Victor Hugo express his conception of lyric poetry.[2] But if, bearing this phrase in mind, we open his first volume of verse and glance at the titles of the poems, we shall experience a feeling of disappointment. *La Vendée, Les Vierges de Verdun, Quiberon, Louis XVII, La Statue de Henri IV, La Mort du Duc de Berry, La Naissance du Duc de Bordeaux, Buonaparte, La Guerre d'Espagne,* etc. . . . what have such subjects to do with the intimate feelings of the soul? Are they not rather reminiscent of the rhetorical odes of Malherbe (*Au Roi Henri le Grand, A la Reine Mère du Roi, Au Cardinal de Richelieu, Au Roi Louis XIII*), or of those of an English poet laureate (*Ode to Queen Victoria, On the Death of Wellington, The Charge of the Light Brigade*)? And the form of these poems is in keeping with their substance. Criticizing the dull poetry of his predecessors, Hugo wrote: " La cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées . . . moyens qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés et étourdissent au lieu d'émouvoir."[3] Yet his ode to *La Vendée* is one long prosopopoeia (9 stanzas out of 13), and the first three stanzas of that on *Les Vierges de Verdun* contains no fewer than nineteen apostrophes, exclamations, and rhetorical questions. And as for the structure of the stanzas (number of lines, number of syllables in each line, disposition of rhymes, etc.), a comparison between the following will prove instructive:

(*a*) Que direz-vous, races futures,
Si quelquefois un vrai discours
Vous récite les aventures
De nos abominables jours?
Lirez-vous, sans rougir de honte,
Que notre impiété surmonte

---

[1] Preface to *Odes et ballades*, 1822.
[2] Cf. Lamartine's definition, last lines of p. 172.
[3] Preface to *Odes et ballades*, 1822.

Les faits les plus audacieux
Et les plus dignes du tonnerre,
Qui firent jamais à la terre
Sentir la colère des cieux ? [1]

(*b*) Quoi ! mes chants sont-ils téméraires ?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd au cri de ses frères,
Ne souffrir jamais que pour soi ?
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers ;
Parmi les peuples en délire
Il s'élance, armé de sa lyre,
Comme Orphée au sein des enfers ! [2]

It is obvious that the promises of the preface have not been kept. Victor Hugo has not yet got beyond the matter and manner of classical poetry. The reasons are not far to seek.

(*a*) He was too young, he had no experience of life, he had not yet found himself. How can one give a personal expression to what has not been personally felt ? Only later (in *Feuilles d'automne*), when he has been through the ordeal of fire, will he be able to speak out of his own heart, to put into practice Madame de Stael's advice to French poets : " Chantez votre âme ! "

(*b*) He was not yet master of his medium, of his means of expression. Long practice alone makes the craftsman. So he followed the models he had before him. It is true that some of the Odes (e.g. *Les Deux Iles*, iii. 6) and some of the Ballads (e.g. *La Chasse du Burgrave*, xi., and *Le Pas d'armes du roi Jean*, xii.—greatly admired by Swinburne) reveal a latent power and a growing command of the resources of language and metre. But how superior he really was to his predecessors was only shown in his next volume of verse, *Les Orientales*, which marks a striking advance. He has now completed his apprenticeship and acquired full command of his instrument. The book is purely descriptive—*ut pictura poesis*. The occasion which inspired it, the struggle of the Greeks for independence, was then uppermost in public opinion. (Byron had just died at Missolonghi.) The East ! the land of violent contrasts : lights and shadows, splendour and squalor, an orgy of colour—silks, precious stones, marbles, white minarets standing against a sky of intense blue—what a subject for an artist, especially for one so richly endowed with the gift of visualization ! The artist rose to the occasion. Such fertility of verbal invention, such sure instinct of the values of sounds and

[1] Malherbe, *Ode sur l'attentat commis en la personne de Henri le Grand.*

[2] *Odes et ballades*, I. i.

rhythms,[1] such plasticity of language, such virtuosity, had had no parallel in French poetry.

In his third book, *Feuilles d'automne*, the note of intimacy is at last struck, and will continue to sound until the end. The circumstances of his birth,[2] the joys of his youth, painful events in his life (the death of his mother, of his first-born, of his father,[3] his domestic crisis[4]), his love of children, his literary struggles, his social and political ideas, his love of justice, his pity for all forms of suffering, his religious faith—such will be the sources of his poetry from *Feuilles d'automne* to *Contemplations*; everything he writes will bear the mark of his all-pervading individuality. The motto which he had engraved on his signet-ring, *Ego, Hugo*, is indeed characteristic of the man and his work.

But though the most personal of French lyric poets, Hugo is also the most universal, for the feelings he expresses are the eternal feelings of mankind. "Est-ce donc la vie d'un homme? oui, et la vie des autres hommes aussi. . . . Prenez donc ce miroir et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent 'moi.' Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!"[5] The poetry of Victor Hugo is indeed a 'mirror,' in which are reflected not only his own soul—

> Son âme aux mille voix, que le Dieu qu'il adore
> Mit au centre de tout comme un écho sonore,[6]

but that of the country and century in which he lived.

Certain *literary* critics have denied Victor Hugo any claim to originality or profundity of thought: "L'idée glisse sur Hugo. Il la comprend, il ne la prend pas. Il la laisse tomber. La moindre image fait mieux son affaire."[7] On the other hand, *philosophers* like Renouvier and Guyau thought it worth while to study his ideas carefully, and reached conclusions much more favourable to the poet: "Les préjugés contre Hugo sont aujourd'hui une mode si tyrannique que les critiques . . . persuadés d'avance que Hugo doit divaguer dès qu'il ouvre la bouche, ne veulent même plus essayer de comprendre ce qu'il dit de profond. Toute idée de Hugo *doit* être un lieu commun; c'est chose arrêtée d'avance. En revanche, quand le lieu

[1] "Son instinct rythmique est presque absolument infaillible. . . . Quiconque veut étudier la rythmique française peut ne lire que La Fontaine et Hugo, et négliger tout le reste" (É. Faguet, *op. cit.* p. 237).

[2] Cf. the beginning of our Biographical Notes.

[3] *Feuilles d'automne*, ii. and vi.

[4] *Ibid.* xiv., xvii., xxiii.

[5] Preface to *Les Contemplations*.

[6] *Feuilles d'automne*, i.

[7] É. Faguet, *Études littéraires, XIX^e siècle.*

commun vient de Lamartine, . . . on s'efforce d'y voir des profondeurs." [1]

The reason for this divergence of opinion is that the critic and the philosopher do not approach the question from the same standpoint. The critic looks for lucidity, coherence, the logical sequence of ideas, in short, ' les qualités *littéraires* du raisonnement.' The philosopher realizes the danger of excessive logic and the arbitrary nature of systematic conceptions.

Victor Hugo is unquestionably the greatest lyric poet France has produced. His more obvious faults—his exaggeration, his lack of taste, his abuse of artificial devices such as enumeration and antithesis—need not delay us ; they detract little from the singular eminence of his genius. Though we seldom find in his pages the classic grace of Chénier, the originality of Vigny, or the pathetic sentimentality of Lamartine, he was superior to all three by the power of his imagination, and he possessed in a very exceptional degree the outward sensitiveness which they lacked ; the perceptions of his senses, especially that of sight, were singularly acute—hence the colour and vividness of his style—and his unique command of the language and of all the technical resources of versification enabled him to render his impressions with extraordinary intensity.

His best work was produced during the eighteen years which he spent in exile (1852–1870). The Classical school had lost all influence, his great Romantic rivals had disappeared from the scene. Musset was dead to literature, Lamartine was struggling against ' chill poverty ' and writing for a living. It was during that period that Hugo composed his three greatest works—*Les Châtiments*, a lyrical satire of extraordinary vehemence ; *Les Contemplations*, the masterpiece of French lyric poetry, and *La Légende des siècles*, a gallery of representative scenes taken from the whole range of human history, where he succeeded—albeit incompletely—in the task which had proved beyond Lamartine's powers,[2] that of telling, by means of symbolical figures, the story of the Ascent of Man.

Lorsque l'enfant paraît

This poem was written on May 18, 1830—in the midst of Hugo's domestic troubles. In his moral loneliness he turned to the children, to the defenceless little souls

dont les petites mains . . . n'ont point mal fait encor !

But his unhappiness only intensified a feeling which had always been present in his heart. No other French writer ever expressed

[1] M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (1889).
[2] Cf. Lamartine, *La Chute d'un Ange* and *Jocelyn*.

this love and reverence for childhood in such moving language as Hugo. It is perhaps the most pleasing trait in his character.

All that a skylark could be to Shelley, a flower to Burns, a fish sporting in the sea to Coleridge, a little child was to Hugo. . . . Children were to him the most delightful things in the world—laughing flowers, loving sunshine, visible music. . . . If French poets, like English parsons, hung texts in their studies, Hugo would have chosen *Sinite parvulos venire ad me.*[1]

A Villequier

This poem is from the fourth book of *Les Contemplations*, entitled 'Pauca Meae,'[2] which is thus dedicated to the memory of his daughter Léopoldine, his favourite child:

L'âme de notre vie et de notre maison.

In February 1843, when barely nineteen, she had made the happiest of marriages with a young poet, Charles Vacquerie, the brother of Auguste Vacquerie, one of Hugo's most intimate friends. During the marriage service her father wrote the following farewell lines:

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
Adieu! sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre!
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre. . . .
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme, entre avec un sourire![3]

The honeymoon was spent at Villequier, a picturesque village at the mouth of the Seine, near Caudebec, where the Vacqueries had a house. On September 4, barely seven months after their wedding, the young lovers were crossing the river in a sailing boat when it was capsized by a sudden gust of wind. Charles, who was a good swimmer, made repeated efforts to save his child-wife, until, completely exhausted, he was drowned with her.

Hugo was prostrated with grief. For three days he and his wife were almost out of their mind. "La nuit, on entend les éclats de voix que la douleur fait pousser à la pauvre mère, qui a continuellement entre ses mains la chevelure de la noyée; dans le jour, Hugo tient embrassés ses enfants assis sur ses genoux."[4] "Victor Hugo looks ten years older."[5]

[1] Mme. Duclaux, *op. cit.* p. 57.
[2] This title was suggested by Virgil's 'Pauca meo Gallo,' *Ecl.* x. 2.
[3] *Contemplations*, iv. 2.
[4] Paul Berret, *Victor Hugo*, p. 89.
[5] Balzac, Letter to Mme. Hanska, December 1843.

In October 1846,[1] when he had 'repris sa raison devant l'immensité' (line 8), he wrote this poem, perhaps the most poignant ever inspired by human grief. Even Veuillot, usually so hostile to Hugo, is constrained to admit that it contains "les plus beaux vers qu'ait inspirés le sentiment chrétien." M. Grillet[2] has shown that many lines in the poem are reminiscent of the Book of Job. In 1843 Alexandre Soumet had published his poem *Job*, the reading of which probably induced Hugo to turn again to the Biblical text, which had long been familiar to him.

Line 7: "Cette antithèse est la pensée fondamentale du livre de *Job*."[3]

Line 23: cf. Job i. 21, "The Lord gave, and the Lord hath taken away; blessed be the name of the Lord."

Line 39: cf. Kingsley:

For men must work and women must weep.

Line 47: **emportés par le tourbillon**: cf. Job xxx. 15, 'As a wind thou hast taken away my desire. . . .'

Extase

This poem, written in November 1828, is taken from *Les Orientales* (No. xxxvii.). It is Hugo's first poem on Nature—not nature such as an artist sees it, but nature conceived as a link between man and God. Thus the 'sentiment de la nature' is allied to the 'sentiment religieux.' This theme is a very old one; it had often been treated by French writers (by Rousseau in the *Vicaire Savoyard*, by Chateaubriand in *Atala* and *Le Génie du Christianisme*, by Lamartine, etc.). Hugo's originality is not in the matter, but in the manner. Note how this short poem, in its 'simplicity sublime,' without any striking effects of vocabulary or rhyme, but with a stately rhythm reminiscent of the *largo* in classical music, awakens in us the feeling of immensity. Note also the balance maintained between the two stanzas, the second of which seems to give the answer to the 'interrogation' contained in the first (line 5). Note the softness of the alliterative vowels in *confus murmure*.

Finally, note the effect produced by the repetition of the words *disaient* and *Seigneur*, suggesting an ecstatic lifting up of the heart towards God.

[1] That is the date given in the MS. In the printed editions the date is given as Sept. 4, 1847. For reasons which it would be too long to explain here, Hugo altered the dates of nearly all the poems in *Les Contemplations*. See the Introduction to Vianey's edition.

[2] C. Grillet, *La Bible dans Victor Hugo*.

[3] C. Grillet, *op. cit.* p. 56.

La Vache

Not only does Nature lead men's souls to God, but she is the providential dispenser of God's bounties to men—the 'Mater Alma' of the Ancients—and to the artist, to the thinker, the source of all knowledge or inspiration.

This poem, written in May 1837, is one of the earliest [1] and best examples of Victor Hugo's use of symbolism. (Cf. our remarks on symbolism and allegory, p. 187.) The first part of the poem is a pen-picture of a farmyard in the noonday sun, in which every detail is noted with the precision and relief of a Dutch painting. It has a distinct artistic value, independent of the symbolical meaning which is only revealed in the second part.

Sir George Young [2] has given a translation of this poem in which some happy renderings occur, e.g. line 16:

With lips of pleasure that perchance give pain.

Line 6: **vernissé**: suggestive of 'glazed' faience, as in old Bristol ware.

Line 9: **faons**: pronounce *fans* (fã).

Line 12: **charbonnés**: begrimed.

Line 25: **charnels**: sensualists.

Tristesse d'Olympio

Title: 'Olympio' is, of course, Victor Hugo (from *Olympus*, a Thessalian mountain on which dwelt the chief Greek gods). Goethe has often been called 'the Olympian'—but he left it to others to give him that title. It may be that Hugo only saw in this name a suggestion of *serenity* in sorrow.

Of the three traditional themes of lyric poetry—Love, Nature, and Death—the first (if we except the love of children and domestic affections) occupies a very small place in Hugo's poetry. It is not that he lacked feeling, but that, in spite of a few indiscretions which were mere insignificant episodes, he really loved only two women, his wife and Juliette Drouet, who, to all intents and purposes, was to him a second wife. His true love poems are his *Lettres à la fiancée*. In his verse, Love is generally associated with some other sentiment or idea, e.g. that of Nature. This is the case here.

The poem was written in the following circumstances. Monsieur Bertin, the editor of the *Journal des Débats*, owned a country house called 'Les Roches,' near the village of Bièvres,

[1] The earliest is the poem entitled 'Mazeppa' (*Orientales*, xxxiv.) in which the Ukrainian hero symbolizes 'genius.'

[2] *Poems from Victor Hugo* (Macmillan).

six kilometres from Versailles. He had numerous friends among artists and men of letters, to whom, aided by his daughter Louise, a cultured woman and keen musician, he extended the hospitality of his house during the summer. For many years Hugo had been a constant visitor. In July 1834, while he was staying with the Bertins, he rented a cottage at the village of *Les Metz*, about four kilometres from Bièvres, and installed Juliette Drouet in it. They met almost every day ; she used to walk about half-way to an old weather-beaten chestnut-tree where she waited for him; its hollow trunk sheltered them if it rained, or served as a letter-box if for some reason they were unable to meet.

In October 1837 he made a pious pilgrimage to the place which had been the scene of their happiness three years before. But everything was—or seemed—changed, and he returned to Paris in a state of great depression. It was in these circumstances that the poem was written. The manuscript bears the date October 21, 1837, but from a passage in one of Juliette's letters it would seem that it was written on the 13th.

The feeling is at once different from, and akin to, that expressed in *La Vache*. In *La Vache*, Nature, it is true, was 'la Mère Universelle,' but this did not imply any active sympathy with man on her part. The cow remains passive, *distraite*, while the children drink in her milk ; thus Nature is merely a part of the universal order, following relentlessly her eternal and invariable cycle. This idea is still present in *Tristesse d'Olympio*. The poem has often been compared with Lamartine's *Le Lac*; but there is a marked difference between the two. For Lamartine, it is not Nature that is cruel, but Time. Nature is Man's ally against Time, and the poet implores her to preserve the memory of the lovers' short-lived happiness. Hugo realizes that this cannot be; so he resigns himself to the inevitable—as he will do later in *A Villequier*[1]:

Il faut que l'herbe pousse. . . .

The grass must grow, must obliterate the paths which the lovers have trod. What Hugo deplores is not the immutability of natural laws, but the ephemeral character of human feelings and human destiny, which are bound to change, while Nature's course remains unchanged—in short, it is the Inevitability of Life. There is here much more depth, more human truth, more maturity of thought and expression than in *Le Lac* or *Le Souvenir*.

Line 5 : **l'arbre** : the old chestnut-tree mentioned above.

Line 36 : **l'arbre où fut notre chiffre** : the 'vieux frêne plié' (line 3) on which Juliette had carved their initials with a pocket knife.

[1] Cf. p. 49, line 39.

Line 43 : **on a pavé la route** : this is the only material inaccuracy in the whole poem ; this road, the main road from Bièvres to Versailles, had always been paved.

Line 50 : **les grands chars gémissants** : cf. Lamartine :

Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids.[1]

Oceano Nox

Hugo always loved the sea, even many years before his exile in Guernsey (this poem was written in July 1836). He loved it not only as an artist, for its physical aspects, its changing moods of gentleness or fury, its lulling swell or its ' bull-mouthed breakers,' but it was for him the visible symbol of the Infinite ; and infinity in Space suggesting infinity in Time, it became associated in his mind with the idea of Death. This feeling of mingled fascination and fear was intensified after 1843, when the sea had taken from him his beloved child, and later when, in his ' crystal chamber ' at Guernsey, he lived night and day in the midst of its boundless expanse.

Premier Mai

Here we have again a poem on Nature, but looked at from a new angle. In *Extase*, Nature was conceived as a link between Man and God ; in *La Vache*, as the source of inspiration for the artist ; in *Olympio*, as the impassive spectator of human joys and sorrows ; in *Oceano Nox* as a symbol of Infinity. Now, Nature is the Force that incites all living creatures to Love ; she fulfils her chief function, which is to live and to engender Life.

This poem was written at Jersey on March 29, 1855. Spring comes early in the Channel Islands, where the softness of the climate and the extraordinary luxuriance of plant and animal life make it a season of enchanting loveliness. Hugo, so susceptible to external influences, could not fail to be impressed by its charm. He had already developed this theme in the first book of *Les Contemplations*—cf. *Vere Novo* and *A Granville*, both written in 1854. (The title of the latter poem is misleading ; it was composed at Jersey.) He returned to the same subject later in two poems—*Après l'hiver* (ii. 23 ; June 1855) and *Éclaircie* (vi. 10 ; July 1855). And in his novel *Les Travailleurs de la mer*, written ten years later at Guernsey, occurs a lyrical passage of amazing power and richness, in which all the voices of Nature unite in a glorification of the ' life force ' which comes with the return of spring. The passage is too long for

[1] Lamartine, *Les Préludes*, dedicated to Victor Hugo (in *Nouvelles Méditations poétiques*).

quotation, but a few sentences will suffice to provide an interesting comparison with the poem :

Cette matinée avait on ne sait quoi de nuptial. C'était un de ces jours printaniers où Mai se dépense tout entier. . . . Sous toutes les rumeurs, de la forêt comme du village, de la vague comme de l'atmosphère, il y avait un roucoulement. Les premiers papillons se posaient sur les premières roses. Tout était neuf dans la nature, les herbes, les mousses, les feuilles, les parfums, les rayons. Il semblait que le soleil n'eût jamais servi. . . . La profonde chanson des arbres était chantée par des oiseaux nés d'hier. . . . Des essais d'ailes bruissaient dans le tremblement des branches. . . . Par toutes les claires-voies de la végétation on apercevait le bleu du ciel. Quelques nuées lascives s'entre-poursuivaient dans l'azur avec des ondoiements de nymphes. On croyait sentir passer des baisers que s'envoyaient des bouches invisibles. Pas un vieux mur qui n'eût, comme un marié, son bouquet de giroflées. . . . Partout une divine plénitude et un gonflement mystérieux faisaient deviner l'effort sacré de la sève en travail. . . . La nature, perméable au printemps, était moite de volupté. (Part III. Book III. chap. 5.)

Lettre

This poem, written in June 1839, shows us yet another aspect of Hugo's manner of dealing with Nature. It is a little masterpiece of graphic writing, what Gautier would have called a *transposition d'art* (see notes on Gautier, p. 256). The poet has become a painter ; the very first words, ' tu vois cela d'ici,' are an invitation to open our eyes. He is not going to express sentiments, but to record sensations, and he will record them in terms of painting. We can imagine him seeking among the tubes in his paint-box for the right shade of colour ; he does not speak vaguely of whites, yellows, etc., but of *ocres*, *craies*, *bistre*. . . . And the picture is carefully drawn ; we see the lines and contours that define the foreground, and all the salient objects which catch the eye.

Then, towards the end, the poet reappears. The white wings of a ship passing on the horizon set him dreaming. M. Vianey thinks that we may see in this ship " le symbole du poète qui échappe à la réalité, de l'homme passionné qui s'enfuit loin de la morale ordinaire sans être retenu par l'effroi de l'épouse."

Line 6 : **le Caystre** : a river in Asia Minor (cf. Virgil, *Georgics*, i. 383-384). Hugo seems to have been attracted by the quaintness of this word ; he has used it several times, always in rhyme :

> Quand les cigognes du Caystre
> S'envolent au souffle des soirs,
> Quand la lune apparaît sinistre
> Derrière les grands dômes noirs. . . .
> (*Contemplations*, vi. 23.)

Line 18 : **leurs dorures** : cf. *La Vache*, p. 52, line 6.

Line 34 : **ma beauté blanche** : Juliette Drouet, to whom this ' lettre ' was addressed.

Fenêtres ouvertes

Another characteristic piece, but the sensations here are *auditive*, not visual ; they are recorded in a way very suggestive of the methods of modern impressionism. The following lines, written during a visit to Victor Hugo's house at Guernsey, may help us to understand how the poem came into being :

C'est là, dans une chambrette exiguë, qu'il couchait sur cet étroit lit à ras de terre ; et, malgré moi, je cherche sur le plancher les feuillets de papier où il jetait, dans l'ombre, l'ébauche des vers qu'enfantait, dans le demi-sommeil, son cerveau toujours en activité.[1]

In the dreamy state of semi-somnolence which precedes the return of full consciousness, Hugo heard, through the open window, the various sounds of the morning's activity outside, which, owing to the stillness within, sounded more sharply and distinctly upon his ear, and he noted them as they came, one by one, on the ' feuillets de papier ' always ready to his hand.

Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande

Here we have again a ' transposition '—and a very interesting one. A sleeper is suddenly awakened by the ringing of chimes. M. Faguet analyses the resulting impressions as follows :

Cinq sensations successives, à mesure que le dormeur a la perception de plus en plus nette de ce qu'il entend :

1. brusque invasion de quelque chose d'inattendu (lines 5-8).
2. réveil joyeux et chantant (lines 9-11).
3. un oiseau qui sautille (line 12).
4. vibration forte et prolongée (line 13).
5. une fée qui danse dans un clocher (lines 14-18).[2]

Of these five sensations, 1, 2 and 4 were at first auditive, but instantly became visualized and translated into pictures. The bell suggests to the dreamer's imagination a Spanish dancer, *que* l'œil *croit voir . . . apparaître* ; the eye has been substituted for the ear, and the next impression, *sautant à petits pas comme un oiseau . . .*, is purely visual.

Line 3 : **Flandre** : the classic land of chimes ; these were first installed in the belfries of the *hôtels de ville* of Flemish towns during the fifteenth century. The most famous are

[1] Berret, *Victor Hugo*, p. 113.
[2] É. Faguet, *Etudes littéraires, XIX^e siècle*, p. 225.

at Bruges, Malines, and Antwerp; there are also some very fine sets of chimes in Holland (Amsterdam, Haarlem, etc.) and in French Flanders, particularly at Dunkirk (44 bells), Douai, Cambrai, etc.

This poem was written at Malines in August 1837.

Line 4: **au soleil de Castille**: an allusion to the Spanish occupation of the Low Countries which began in the reign of Charles V. of Spain and lasted until the Peace of Utrecht in 1713. This Spanish influence is still traceable in the features of some of the people, and in the architecture of some old houses. Hence it is a *Spanish* dancer that the poet's imagination conjures up (line 6).

Line 16: **fait d'oreilles et d'yeux**: this is particularly true of Hugo himself, whose mind was so retentive of sensations of sight and sound, and whose ideas were nearly always expressed in the form of images.

Guitare

The manuscript gives a sub-title to this poem:

Traduction des sons d'une guitare.

So this is again a 'transposition'—an attempt at conveying a musical impression through the medium of words. Needless to say, Hugo does not take himself seriously, he is having a little fun. The poem is nothing more than an amusing piece of verbal jugglery. The longer lines are apparently intended to represent the voice, while the shorter imitate the tinkling interlude of the guitar. (This rhythm, long and short musical phrases alternating, is often found in Spanish popular songs.) In a real Spanish song the accompaniment would be the same for each *copla*; so, in order to keep up the illusion, Hugo was compelled to use the same rhymes, *-agne* and *-ou*, for the last four lines of each stanza. This made it well-nigh impossible to express a connected sequence of ideas, since, in each line, the starting-point is the inevitable rhyme, and the idea must adapt itself to it—is indeed suggested by it. This is the sort of poetry—if it can be called poetry—which would exactly fit in with Banville's amusing paradox: "La rime est l'*unique* harmonie du vers, et elle est *tout* le vers. . . . C'est pourquoi l'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète. . . ."[1]

Line 6: **le mont Falù** does not exist anywhere but in Hugo's imagination.

Line 11: **maugrabine**: the 'maugrabins' are the inhabitants of the *Maghreb*, the Arabic name[2] of North Africa west of

[1] **Th.** de Banville, *Petit Traité de poésie française* (Lemerre), p. 52.

[2] The meaning of which is 'land of the setting sun.'

Egypt (Tunis, Algeria, Morocco). Translate simply by 'Moorish woman.'

Line 12 : **Antequera** : one of the oldest towns in Spain (province of Malaga). It was retaken from the Moors in 1410.

Line 13 : **la Tour-Magne** (*turris magna*) is the only remaining portion of the ancient Roman wall at Nîmes, in the south of France. What the old woman of Antequera could be doing at Nîmes, many hundreds of miles away, is not clear. Hugo has his tongue in his cheek. Any word rhyming with *-agne* is apparently good enough.

Line 21 : **ce vieillard** : Gastibelza himself—now an old and blind beggar, led by a child.

Line 61 : **César, empereur d'Allemagne** : another of Hugo's little jokes. The ignorant old smuggler confuses Caesar with Kaiser (which was indeed derived from it) and so Anthony becomes a German emperor !

Line 62 : **licou** : 'halter' ; Hugo means of course that she led him by the nose, but the rhyme brought in *licou*, which gives piquancy to the jest, since it implies that the emperor was a donkey.

Line 77 : **Cerdagne** : a country situated on both sides of the eastern Pyrénées. It belonged in turn to France and to Spain until 1659, when it was divided up between them by the *traité des Pyrénées*.

Note how frequently the necessity of rhyming with 'Montagne' involved Hugo in historical and geographical somersaults : Tour-Magne, Charlemagne, Espagne, Allemagne, Saldagne, Cerdagne.

French critics have judged this poem very severely. English readers, having a sense of humour, and remembering the 'nonsense rhymes' of their nursery days, will perhaps be prepared to take it at its face value.

Souvenir de la Nuit du 4

After the revolution of 1848 Louis-Napoleon—nephew of the great Emperor—was elected President of the Republic. On December 2, 1851, he violated his oath of fidelity to the Constitution, and by a *coup d'État* (i.e. an illegal resort to armed force) proclaimed himself Emperor of the French under the name of Napoleon III. A group of republican deputies (Hugo was one of the leaders) tried to organize resistance, but they were arrested and imprisoned or exiled. On Dec. 3 street fighting began. On the 4th, troops (including artillery) were massed in the Boulevard Montmartre and fired on the population, killing hundreds of

inoffensive onlookers, among whom were women and children. Paris was thus cowed into submission. Hugo, wishing to awake in the reader a feeling of horror for Napoleon's crime, purposely chose a child as the victim of the soldiers' brutality (the child of seven who was killed on that day in the Rue Tiquetonne).

Line 2 : **humble, paisible, honnête** : these adjectives are purposely chosen to enhance, by contrast with the peacefulness of the humble dwelling and its innocent inmates, the atrocity of the slaughter in the street below.

Line 3 : **un rameau bénit** : in France twigs of box are commonly distributed in church on Palm Sunday as a substitute for palm, just as willow is sometimes in England. It is a popular custom to put these 'palms' above bedroom mirrors or pictures until the following year.

Line 56 : **Saint-Cloud** : the favourite summer residence of Napoleon III., as Fontainebleau was that of Napoleon the First. The château was burnt by the Germans in January 1871. The grounds are now a public park.

Le Chasseur noir

The idea of this poem was suggested by Bürger's ballad, *Der Wilde Ritter*.

Two parallel 'hunts' run concurrently through each stanza. In the first three lines of each, animals are being hunted ; but these—le daim, la biche, les cerfs, le renard, les ours, le sanglier, le loup—are symbolical of the *men* whom the poet wishes to clamp on the pillory of history : le czar, l'empereur d'Autriche, le roi, César—personifications of tyranny —le prêtre, l'espion, le juge, l'abbé, le moine, le pape—all those in high places who aided and abetted the 'criminal,' the clergy who anointed him, the magistrates who legalized his usurpation of power, etc.

The poem is a striking example of one of Hugo's favourite devices, 'enumeration.'[1] The object of this long list of animals on the one hand and 'villains' on the other is to keep in suspense the reader's curiosity, so as to heighten the effect produced when (in the seventh stanza) we find that the wolf is 'le brigand Bonaparte,' and the real aim of the poet is thus disclosed.

For other examples of the likening of Louis Napoleon to a wolf see *La Vision de Dante* (*Légende des siècles*, liv.) :

> Un être *aux yeux de loup*, homme par la moustache
> (p. 154, ed. Hetzel).

---

[1] The earliest examples of this device are to be found in *Les Orientales*, e.g. 'La douleur du pacha' (vii.) and 'L'enfant' (xviii.).

Et l'*homme-loup*, debout sur les cadavres pâles
Dont le sang tiède encor tombait dans l'infini,
Cria d'une voix rauque et sourde : Il m'a béni !
(p. 159).

Line 30 : **les démons de Saint-Antoine** : an allusion to the temptation of St. Anthony in the desert.

Line 52 : **l'aube** : the dawn of Liberty, which will shine again when the Napoleonic régime has come to an end.

Line 54 : **la France** : the identity of the ' chasseur ' is here disclosed. He symbolizes republican France, in whose name the poet is speaking.

L'homme a ri

This is probably the most violent explosion of concentrated hatred to be found in the whole range of satirical literature.

The circumstances in which the poem was written will appear clearly from the following quotation :

M. Victor Hugo vient de publier à Bruxelles un livre qui a pour titre : *Napoléon le Petit* . . . on raconte qu'un jour de la semaine dernière un fonctionnaire apporta ce libelle à St. Cloud. Lorsque Louis-Napoléon le vit, il le prit, l'examina un instant avec *le sourire du mépris* sur les lèvres ; puis, s'adressant aux personnes qui l'entouraient, il dit, en leur montrant le pamphlet : " Voyez, Messieurs, voici Napoléon le Petit, par Victor Hugo le Grand."
(*Journaux élyséens*, August 1852.)

The present poem was Hugo's answer to this sarcasm.

Line 9 : **met à nu ton épaule** : in order to brand it with the mark of infamy. See note to Vigny's poem, *La Maison du berger*, line 14.

Paroles sur la dune

This poem was ' written in dejection ' at Jersey on August 5, 1854—the second anniversary of Hugo's arrival in the island. It is significant that the rhythm, structure, and even the wording (' maintenant que . . .') of the opening stanzas are almost identical with those of *A Villequier*.

Both poems express feelings of unutterable sadness, originating in a retrospect of sorrowful days. The sources of these feelings differ—there the death of his child, here the bitterness of exile, separation from friends, bereavements, the coming of old age—but the general impression is similar—a forlorn sense of loneliness, of *taedium vitae*, and, at the end of all, the ' noir verrou ' which closes the gate for ever. That is the last word, and we feel that the

concluding lines—'l'été rit,' etc.—are out of keeping with the rest, are in fact a reaction, an effort of the will to shake off a nightmare.

This is what differentiates *Paroles sur la dune* from such a poem as Lamartine's *Vallon*. It has been remarked[1] that they offer a certain analogy of subject. But in *Le Vallon* the gloom is relieved by an optimistic note. Lamartine has faith in Nature:

Mais la nature est là . . . (line 49).

and in Love:

L'amour seul est resté . . . (line 35).

He is young—only twenty-nine—he has the future before him, we feel that he will soon recover his serenity. Hugo is fifty-two; his task seems to be done:

Mes tâches sont terminées . . . (line 2).

And the road upon which he looks back

Comme une voie antique est bordée de tombeaux.[2]

Line 15: **le bec**: cf. J. Richepin:

Des nuages blafards, déchiquetés aux flancs,
Où *le bec des éclairs* ouvre des accrocs blancs.[3]

du vautour aquilon. The coupling together of two nouns without any link indicative of comparison is one of Hugo's most characteristic and most effective devices. Instead of a comparison, we have an image. Cf. *Pasteurs et troupeaux*, line 40: 'le pâtre promontoire.'

Line 16: **la toison des nuées**: cf. the English expression 'fleecy clouds.'

Pasteurs et troupeaux

The poem is dedicated to Madame Louise Colet, one of the *femmes de lettres* of the time, who was a friend and admirer of Victor Hugo. It was written in Jersey on Dec. 17, 1854, but it is obvious that it is a record of impressions experienced in the spring of the year. The 'vallon' mentioned in the first line is one of the many delightful glens to be found in Jersey. The poem is a grateful tribute to the beauty and charm of the island in which he had found shelter, and where he could, for a time,

Oublier que quelque chose existe (line 4).

---

[1] By M. Faguet (*XIX^e Siècle*, p. 210) and M. Vianey (edition of *Les Contemplations*).

[2] Hégésippe Moreau, *La Voulzie*.

[3] J. Richepin, *La Mer*, p. 200.

Line 40 : **le pâtre promontoire** : see note to *Paroles sur la dune* (line 15). The idea seems to have been derived from Virgil. In *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* the following passage occurs (vol. iii. p. 62) : " Lorsqu'on l'aperçoit [1] confusément à travers le brouillard, on pense voir le Cyclope de Virgile assis dans la montagne, et les blancheurs vagues de la mer de glace sont les troupeaux qu'il compte pendant qu'ils passent à ses pieds." The reference is to Virgil's *Aeneid*, iii. 655 :

> Vix ea fatus erat, summo cum monte videmus
> Ipsum inter pecudes vasta se mole moventem
> *Pastorem Polyphemum*. . . .[2]

Line 46 : **des moutons** : suggested by the popular expression ' la mer moutonne ' (when it is covered with ' white caps '). Cf. J. Richepin :

> Le vent fraîchit . . . à l'horizon
> Chaque flot porte une toison. . . .
> Toi, simple pêcheur de harengs,
> C'est d'un seul mot que tu le rends :
> Tu dis que la vague *moutonne*.[3]

Le Pont

This is the first poem of the sixth (and last) book of the *Contemplations*, entitled ' Au bord de l'Infini.' It may thus be considered as an introduction to Victor Hugo's meditations on Death and on Life after Death, with which nearly all the poems in this book are concerned.

The idea of the ' bridge ' was derived from Milton :

> Sin and Death amain
> Following his [Satan's] track—such was the will of Heaven—
> Paved after him a broad and beaten way
> Over the dark Abyss, whose boiling gulf
> Tamely endured a bridge of wondrous length,
> From Hell continued, reaching the utmost Orb
> Of this frail World. . . .[4]
>
> Deep to the roots of Hell the gathered beach
> They fastened, and the mole immense wrought on
> Over the foaming Deep high-arched, a bridge
> Of length prodigious, joining to the wall
> Immovable of this now fenceless World. . . .[5]

---

[1] This refers to the Aiguille du Dru, one of the peaks in the Massif du Mont Blanc.

[2] Cf. M. Vianey's edition of *Les Contemplations*, vol. iii. p. 124.

[3] J. Richepin, *La Mer*, p. 159.

[4] *Paradise Lost*, book ii. lines 1024-1030.

[5] *Ibid.* book x. lines 299-303.

But it will be seen that Hugo has completely transformed the Miltonic idea. In *Paradise Lost* it is Sin and Death who, to make the way easier *from Hell to this world*, pave a broad highway or bridge over chaos, 'according to the track that Satan first made.' In other words, the bridge is intended for Man's undoing. In Hugo's poem, the bridge leads *from Earth to Heaven*, and is intended to help man to the life of the spirit.

In spite of his loud protests against all dogmatic forms of belief, Hugo was at heart a deeply religious man. The following declaration made to M. Stapfer at Guernsey in 1867 leaves no doubt on his attitude—and practice:

> Si Dieu me prête vie, je veux écrire un livre où je démontrerai que la prière est nécessaire à l'âme, qu'elle est utile et efficace. . . . Je prie régulièrement chaque matin et chaque soir. Si je me réveille la nuit, je prie. Que demandé-je à Dieu ? De me donner la force.[1]

Ce que c'est que la Mort

This poem was composed at Jersey, "au dolmen de la tour Blanche, le jour des morts, 1er Nov. 1854." This is the date given in the edition; that of the MS. is December 8. It is probable that the former was the date of the conception and first draft of the poem—All Souls' Day being a very appropriate occasion for a meditation on Death—but that it was not put into its final form and copied out until December 8.

At that time Hugo's mind seems to have been much preoccupied with the idea of survival after death. Another poem of the same nature, 'Croire, mais pas en nous,' was written only three days later, on December 11.

In both we find an ardent, almost passionate affirmation of his belief in God and in immortality, a belief which did not originate in the intellect, but in a real, compelling inner need. The note of earnest sincerity, of humility, is unmistakable:

> Ah ! rapides passants ! ne comptons pas sur nous,
> Comptons sur Lui. Pensons et vivons à genoux ;
> Tâchons d'être sagesse, humilité, lumière ;
> Ne faisons point un pas qui n'aille à la prière,
> Car nos perfections rayonneront bien peu
> Après la mort, devant l'étoile et le ciel bleu.[2]

Not only did Victor Hugo firmly believe in a future life, but he had a very definite notion of the place where that life is to be spent. He believed in the migration of souls to other planets (see the poem entitled 'Saturne,' *Contemplations*, iii. 3, written as

[1] P. Stapfer, in *Revue de Paris*, Dec. 15, 1904—quoted by M. Vianey.

[2] 'Croire, mais pas en nous' (*Contemplations*, vi. 5).

early as 1839). A similar idea is to be found in Jean Reynaud's *Terre et Ciel*, which, however, was not published until 1854.

Line 9: **la même larme.** In his edition of *Les Contemplations* (vol. iii. p. 364) M. Vianey has an interesting note on the origin of this line: "Suggéré peut-être par Vigny, qui fait d'Eloa une larme sortie de l'œil du Christ. Hugo fait de l'humanité une larme sortie de l'œil de Dieu, qui est l'Amour, la Pitié suprême."

La Conscience

This poem is taken from the *Légende des siècles* (1ère Série, 1859), which is universally considered the masterpiece of French epic poetry. But the word 'epic' requires explanation. It must not be understood in its classical or its medieval sense. The *Iliad*, the *Aeneid*, the *Niebelungen*, the *Song of Roland*, etc., were continuous narratives of considerable length, depicting the struggle between two races and civilizations, symbolized by superhuman heroes whose lives and actions involved both historical and legendary elements.

The modern epic is very different. The struggles between nations now belong to history proper, and the issue is between masses of men, not between individual supermen opposing each other in single combat. War has gradually assumed a scientific character which leaves no room for legend. And however exciting the deeds of ancient warriors may be, there is another hero more interesting to modern men, namely, Man. This conception, which was that of Dante and Milton, and of Lamartine (in *La chute d'un ange* and *Jocelyn*), is also that of Victor Hugo. His *Légende* is a symbolical picture of the ascent of Mankind towards an ideal of truth, love, and justice.

The change of conception was accompanied, in France, by a change of form. As in their drama, so in their poetry, the French like condensation, which makes for power and intensity. Chénier (in *L'Aveugle*) was the first to realize the fact. In 270 lines he gives us an interesting picture of Homeric times.

Vigny, Hugo, and Leconte de Lisle all followed the same method. Their so-called epic works are collections of short poems, in which the human figures are merely symbols presenting, in a vivid form, philosophical ideas. The first poem in the *Légende* (*Le Sacre de la Femme*) is a glorification of Woman:

> Celle à qui va l'Amour, et de qui vient la Vie.[1]

La Conscience comes next, for, if Man derives his physical existence from Woman, his moral life begins with the awakening of Conscience; it was through this awakening that Man emerged

[1] A. de Vigny, *La Colère de Samson*, line 73.

out of the brute, it was from the first pangs of remorse that moral consciousness arose.

This thought had already been expressed by Chateaubriand in a well-known passage of the *Génie du Christianisme*:

> Chaque homme a au milieu du cœur un tribunal où il commence par se juger soi-même, en attendant que l'Arbitre souverain confirme la sentence. . . . *Le tigre déchire sa proie, et dort; l'homme devient homicide, et veille.* . . .

Hugo was so impressed by this fundamental fact of Conscience that he returned to it again and again, particularly in the *Légende des siècles*, where the voice of conscience speaks not only through men—Eviradnus, Welf, Elciis, Le Cid, Roland—but through animals—a lion,[1] Rodrigue's mare [2]—and even material objects: the bronze eagle surmounting a knight's helmet suddenly comes to life, and

> . . . se mit à frapper à coups de bec Tiphaine;
> Il lui creva les yeux, il lui broya les dents,
> Il lui pétrit le crâne en ses ongles ardents, . . .
> Le jeta mort à terre, et s'envola, terrible.[3]

The drops of blood which, one by one, fall upon the shroud of Canute, when he is summoned to appear before God's tribunal:

> Et c'est pourquoi Kanut, fuyant devant l'aurore,
> Et reculant, n'a pas osé paraître encore
> Devant le juge au front duquel le soleil luit . . .
> C'est pourquoi ce roi sombre . . .
> Sentant, à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
> *Une goutte de sang sur sa tête pleuvoir*,
> Rôde éternellement sous l'énorme ciel noir.[4]

Note that in *La Conscience*, Hugo, like Vigny in *Moïse*, and for the same reasons,[5] took his symbolical figure from the Bible.

Line 27: cf. Genesis iv. 20.

Line 32: l'**enfant blond**: Tsilla (Zillah), who was the mother of a man old enough to build a town [6] (cf. lines 44-45), can hardly have been a 'fair child.' Hugo was probably attracted by the musical sonority of the name, and did not trouble about chronology.

Line 68. Cf. Psalm cxxxix. 7-8: ". . . whither shall I flee from thy presence? . . . If I make my bed in hell, behold, thou art there."

[1] *Au Lion d'Androclès*, line 95.
[2] *Le Cid exilé*, line 318.
[3] *L'Aigle du casque*, last lines.
[4] *Le Parricide*, last lines.
[5] See our notice, p. 186.
[6] It is true that, according to the Bible, it was Cain himself who built the town (cf. Genesis iv. 17).

Booz endormi

This poem, one of the most beautiful ever written in the French language, hardly needs a commentary. It is a flawless work of art, and should be enjoyed as such, in all simplicity and humility. It is probably the most objective poem to be found in Hugo's many volumes of verse. There is no obtrusion of the author's personality, no attempt at proving anything, but a complete subordination to his subject. It has all the detachment of the best classical art.

In this respect it is the very antithesis of the Biblical poems of Vigny, to which it is also vastly superior as regards form. For, in spite of many beautiful lines, which haunt the reader's memory (e.g. 'la majesté des souffrances humaines'), the expression, in Vigny, is often unequal, halting, and lacks the sustained perfection of Hugo's best work. No other poet, unless it be Milton, has succeeded in reproducing so vividly the majesty and sublimity of the Biblical language.

Line 2: **travaillé dans son aire**: cf. Ruth iii. 2, "Behold, he winnoweth barley to-night in the threshing-floor."

Line 4: **auprès des boisseaux**: cf. Ruth iii. 7, "He went to lie down at the end of the heap of corn."

Line 12: **laissez tomber exprès des épis**: cf. Ruth ii. 16, "And let fall also some of the handfuls of purpose for her, and leave them, that she may glean them, and rebuke her not."

Lines 23-24: **flamme, lumière**: note the difference; the first signifies 'ardour,' the second 'wisdom.'

Line 29: **un juge**: Jephthah.

Line 31: **pieds de géant**: an allusion to antediluvian monsters (such as the mammoth, megatherium, etc.).

Lines 37-38: **un chêne, qui, sorti de son ventre**: cf. Isaiah xi. 1, "And there shall come forth a rod out of the stem of Jesse, and a Branch shall grow out of his roots."

'Jesse windows'—where the genealogical tree of Christ is represented—are often found in English churches. In France there is a splendid one in Chartres Cathedral.

Line 40: **un roi, un Dieu**: David and Christ.

Line 60: **une femme à ses pieds**: cf. Ruth iii. 8, "And behold, a woman lay at his feet."

Line 62: **s'était couchée aux pieds de Booz**: cf. Ruth iii. 7, "And she came softly, and uncovered his feet, and laid her down."

Lines 67-68. These lines have often been quoted as examples of *harmonie imitative*; the repetition of the consonants *f* and

l is suggestive of the softness of the night breeze after a beautiful summer day. See the chapter on Alliteration in our Introduction, p. liii.

Line 80 : **les lions**. Certain critics have objected that there are no lions in Palestine ; but there must have been in ancient times, if we believe the Bible, where lions are frequently mentioned.

Line 81 : **Jérimadeth** : this name is not to be found in geographical or Biblical dictionaries. It is possible that Hugo invented it—as he invented *Le Mont Falù* (cf. p. 220). The abbé Grillet[1] suggests that Victor Hugo, in quest of a rhyme to *demandait*, may have got out of his difficulty by joining together the words *je-rime-à-'dait*—a conjecture which, though humorous, is hardly convincing. On the other hand, M. Berret[2] is inclined to think that Hugo may have slightly modified a Biblical name—*Jerimoth*—the sound of which may have taken his fancy. Following up this indication, we found that Jerimoth is mentioned as a place-name in the Vulgate (Joshua xv. 35 and xxi. 29)—in the English Bible this name appears as Jarmuth—but Jerimoth does not rhyme with '-ait,' and it only contains three syllables instead of the four required by the metre ; so Hugo may have lengthened it by the addition of the final '-eth,' which is very common in Jewish place-names, e.g. *Nazareth*. (Cf. also Joshua xix., *Cateth, Rameth, Cenereth,* etc.)

The book of Joshua is chiefly concerned with the topography of Judea, and Hugo had almost certainly read it, as well as the book of Ruth.

Whether real or fictitious, the word has a distinctly Hebraic ring, and is quite in keeping with the Biblical tone of the poem.

ALFRED DE MUSSET

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works* : Premières Poésies (1829–1835), comprising : Contes d'Espagne et d'Italie, Les secrètes pensées de Rafaël, Le Spectacle dans un fauteuil, Rolla, etc.—Poésies nouvelles (1835–1852), comprising : Les Nuits, Lettre à Lamartine, A la Malibran, L'Espoir en Dieu, Souvenir, etc. The best editions of the complete works of A. de Musset are those of Edm. Biré (Garnier, 1907–1908, 9 vols.) and F. Baldensperger (Conard, 1923, 3 vols.).

[1] C. Grillet, *La Bible dans Victor Hugo*, p. 226.

[2] P. Berret, edition of the *Légende des siècles*, 1ère Série, vol. i. p. 87.

(*b*) *Works of Reference*: É. Faguet, *Études littéraires, XIX^e siècle*—Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. i. —Arvède Barine, *A. de Musset*—Léon Séché, *A. de Musset* (*Mercure de France*, 2 vols., 1907)—E. Henriot, *Alfred de Musset* (1929)—George Sand, *Elle et lui* (1859)—Paul de Musset, *Lui et elle* (1859) and *Biographie d'A. de Musset* (1877)—Spoelberch de Lovenjoul, *La véritable histoire de Elle et lui* (1897)—É. Faguet, *Amours d'hommes de lettres* (1906). The *Correspondance de G. Sand et d'A. de Musset* was published by F. Decori (Bruxelles, 1904).

Biographical Notes.—Born in Paris (Dec. 11, 1810), A. de Musset came of an ancient family whose ancestral home was the Manoir de Bonnaventure, a few miles from Vendôme, in the 'Ronsard country.' It is interesting to note that, in 1580, one of his ancestors, Guillaume de Musset, married Cassandre de Peigné, daughter of Cassandra Salviati, loved and celebrated by Ronsard (*Les Amours*, Book I.), while in 1707 his great-grandfather, Charles-Antoine de Musset, married Marguerite du Bellay, who was descended from a cousin of Ronsard's friend and brother-poet, Joachim du Bellay. His great-uncle, the Marquis de Musset, published in 1778 a novel, *Mémoires de Lusigny et d'Hortense de Saint-Just*, which met with considerable success, and his father, Victor-Donatien de Musset-Pathay, was a scholar of some distinction, author of an edition of the works of J. J. Rousseau, and an *Histoire de la vie et des ouvrages de J.-J. Rousseau*.

After an excellent classical training at the Lycée Henri IV (he obtained the philosophy prize at the Concours général[1] in 1827), the young man, in deference to his father's wishes, started the study of law; finding the subject uncongenial, he turned to medicine, but his first visit to the dissecting-room horrified him; he decided to follow his own bent and devote himself to literature. Introduced to Victor Hugo by Paul Foucher, he was soon received into the first 'Cénacle' and became one of the habitués of the 'Salon de l'Arsenal.' In January 1830 he published his *Contes d'Espagne et d'Italie*, which at once brought his name before the public.

The most momentous event in Musset's life was his unfortunate passion for George Sand, which—though it wrecked his life—brought out the genius that was in him. He made her acquaintance in August 1833; in December they started together for Venice, where they arrived on Jan. 19, 1834. A fortnight later Musset fell ill—brain fever complicated with chest trouble;

[1] An annual competition between the ablest pupils of all the French 'Lycées.'

for several days he was delirious, and his life was in danger. Throughout this illness, George Sand nursed him with untiring devotion—that of a mother for her child : " Il demande des soins continuels le jour et la nuit. . . . Il y a *huit nuits que je ne me suis déshabillée*, je dors sur un sofa, et toutes les heures il faut que je sois sur pied. . . ."[1] There is no doubt that his life was saved by her unceasing care and that of the young Italian physician who attended him, Dr. Pagello. But the constant association of doctor and nurse had unfortunate results ; hardly had the patient recovered his health when he found out that George Sand was in love with Pagello ! After a quixotic but unavailing attempt at self-effacement, Musset realized that his dream of happiness was at an end. As soon as he was well enough to travel, he left Venice (March 29) and returned to France. But passion does not let off its victims so easily ; in spite of what had happened, he could not live without her, nor she without him. They were riveted together

Comme le forçat à la chaîne. . . .[2]

So Pagello was sent away, and in October the lovers' relations were resumed. Then followed an intolerable situation—several months of mutually inflicted tortures, scenes of jealousy, bitter recriminations, followed by frenzied protestations of love (see notes to *Les Nuits*). At last their ' esclavage maudit '[3] came to an end. The final separation took place on March 7, 1835, and George Sand returned to her country house at Nohant.

It was during the half-dozen years (1835–1841) which followed this painful crisis that Musset produced his greatest poems (*Les Nuits*, *La Lettre à Lamartine*, *Le Souvenir*, etc.). After 1845 he was practically dead to literature ; he had, however, the satisfaction of witnessing the great success of his *Comédies et proverbes*, which brought him a revival of popularity.[4]

His last years were sad. His health, which had been undermined by all sorts of excesses (he tried to drown his sorrows in drink), was declining ; his enfeebled constitution became unable to resist the inroads of disease. He had several serious

[1] Letter to Buloz (the editor of the *Revue des Deux Mondes*), Feb. 13, 1834.

[2] Cf. Baudelaire, *Le Vampire*, p. 152, line 8.

[3] *Ibid.* line 20.

[4] These delightful little plays—the gems of the Romantic stage—had appeared in the *Revue des Deux Mondes* from 1833 to 1837, but had never yet been acted. In 1847 Madame Allan-Despréaux played *Le Caprice* before the Imperial Court at St. Petersburg, where this little comedy met with such warm appreciation that on her return to Paris she gave it at the Comédie Française, with a success that encouraged the management to produce Musset's other plays in turn; they are now permanently established in the Repertory.

illnesses (pneumonia, pleurisy, finally heart attacks), during which he was devotedly nursed by a Sister of Mercy—Sœur Marceline—who found the secret of healing the soul as well as the body, and who undoubtedly brought him spiritual comfort. His brother Paul tells us that he looked upon her visits as "les faveurs d'une puissance mystérieuse et consolatrice." He passed away peacefully on May 1, 1857, aged 47 years. Only 27 persons followed him to his last resting-place, now shaded by a willow-tree, according to the wish he had expressed :

> Mes chers amis, quand je mourrai,
> Plantez un saule au cimetière.
> J'aime son feuillage éploré,
> La pâleur m'en est douce et chère,
> Et son ombre sera légère
> A la terre où je dormirai.
>
> (*Poésies nouvelles*, 'Lucie,' 1835.)

Critical Notes.—M. Augustin Filon once described A. de Musset as 'un romantique né classique.' A romantic he certainly was at first : witness the 'couleur locale' of his *Contes d'Espagne et d'Italie*, the frenzied passion of some of the characters (Don Paez, Frank), the fantastic improbability of the incidents (les marrons du feu, Portia, etc.). This romanticism was due to the influence of the period (his first volume was published in 1830), and of the men with whom he first associated (the first Cénacle). His classicism, on the other hand, was the result of heredity, education, and natural bent. He had had a sound classical training and, like his eighteenth-century ancestors, he was essentially a man of the world, a brilliant talker, with a wealth of epigram and neat French wit. He was aware of these conflicting tendencies in him :

> Classiques bien rasés, à la face vermeille,
> Romantiques barbus, aux visages blémis !
> Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage
> Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,
> Salut !—J'ai combattu dans vos camps ennemis.
>
> (*Les secrètes pensées de Rafaël.*)

But he knew that in these two 'camps ennemis' there were many incompatible elements, and in one of them some against which he instinctively rebelled. So this *enfant terrible* took an impish pleasure in pricking the bubble of certain absurdities and eccentricities of Romanticism, and poked delightful fun at its trappings and frippery. In the words of his father, who did not like romanticism, 'il se déhugotisa.' This was no doubt a sly 'dig' at Hugo's *Orientales*, recently published :

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée
Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu : ' Vous en avez menti ' ?
(*Namouna.*)

And this at Lamartine :

Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascatelles,
Cette engeance sans nom qui ne peut faire un pas
Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas.
La nature, sans doute, est comme on veut la prendre.
Il se peut, après tout, qu'ils sachent la comprendre,
Mais eux, certainement, je ne les comprends pas.
(*La Coupe et les lèvres.*)

And this at the sentimental nonsense and vapourings so characteristic of the whole school (and from which he himself was not always free) :

Le romantisme, mon cher monsieur ! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire. . . . Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume ; c'est le jet inespéré, l'extase alanguie, la citerne sous les palmiers, la robe blanche des saules ; oh la belle chose, monsieur ! C'est l'infini, et l'étoilé, le chaud, le rompu, et en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le tourbillonnant . . . quelle science nouvelle !
(*Lettres de Dupuis et Cotonet.*)

In one respect, above all others, Musset differed from his great contemporaries, save one (cf. our ' Critical Notes ' on Lamartine). He despised the conscious in art, and showed an exaggerated contempt for the *métier*, for the craftsmanship of poetry. When sending to his uncle, M. Desherbiers, a copy of his first volume of verse, he wrote : " Tu verras des rimes faibles ; j'ai eu un but en les faisant, et sais à quoi m'en tenir sur leur compte ; mais il était important de se distinguer de cette école *rimeuse*, qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme " (Jan. 1830).

At bottom he was an independent, an individualist impatient of any discipline :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.
(*La Coupe et les lèvres.*)

But, in spite of his petulant gibes at romanticism, he was a thorough romantic in those poems—and they are his best—in which he expresses his own sufferings, and, like an ailing child,

cries his heart out. The distinctive value of A. de Musset lies in his intense power of emotion. He was ' of feeling all compact ' ; his idea of lyric poetry was simply to lay bare his heart before his readers, to make them suffer, hope, despair with him ; this he does with consummate, though unconscious, art, and with all the originality of native genius. He idealizes his own passion till it has all the essential and eternal properties of Love (hence his universal appeal), while, at the same time, his elegy has the pathos of personal suffering, for we feel that the pen has been dipped in the heart-blood of one who has drunk the bitter cup to the dregs. And no lyric poet ever confessed himself with such absolute sincerity and humility of heart :

> Celui-là, au moins, n'a jamais menti. Il n'a dit que ce qu'il sentait, et il l'a dit comme il le sentait. Il a pensé tout haut. Il a fait la confession de tout le monde. On ne l'a point admiré, on l'a aimé ; c'était plus qu'un poète, c'était un homme. Chacun retrouvait en lui ses propres sentiments, les plus fugitifs, les plus intimes ; il s'abandonnait, il se donnait, il avait les dernières des vertus qui nous restent : la générosité et la sincérité. Et il avait le plus précieux des dons qui puissent séduire une civilisation vieillie : la jeunesse.[1]

That is why he was, and will remain, the poet of youth. No doubt he had grave defects. He lacked virility, dignity, ' character ' ; he was a spoilt child ; unable to govern either his heart or his body, he was to the last " un de ces hommes qui subissent la vie au lieu de la faire." But is it for us to cast stones at him ? Had he ordered his life better, his greatest poems would have remained unwritten, and the world would be the poorer.

Les Nuits

The idea was probably suggested by Edward Young's *Night Thoughts* (1742–1745), which was inspired by the successive deaths of his wife and his son's wife. This book, translated by Letourneur (1769), had a considerable and altogether disproportionate influence in France (as well as in Germany) at the end of the eighteenth century.[2]

La Nuit de Mai

This poem was written in May 1835, a few weeks after Musset's final separation from George Sand (March 7). The Muse invites him to seek solace in work, and suggests different kinds of poetry, some of which she hopes may tempt him :

---

[1] H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (vol. v. p. 421).

[2] Cf. J. Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, book iii. chap. 3.

Word-pictures of sunlit countries (lines 72-79).
Lyric effusions (lines 86, 96, 112).
Epic subjects (lines 87, 108-111, 113-117).
Dramatic (lines 88, 93).
Narrative (lines 97-107).
Satiric (lines 118-123).

Line 74 : **hécatombes :** sacrifices were offered in these towns to Hera (Juno).

Line 76 : **le front chevelu :** the *Pélion* was a range of mountains in Thessaly, the slopes of which were covered with dense woods ; hence the epithet.

Lines 77-79 : **Titarèse, Oloossone, Camyre :** M. E. Melchior de Vogüé, in his book *La Thessalie, notes de voyage*, comments in the following terms on Musset's poetical dream : " Le *bleu Titarèse* est un filet d'eau boueuse ; les *cygnes*, qui seraient fort en peine de s'y mirer, sont remplacés par d'humbles poules d'eau. . . . La *blanche Oloossone* est le pauvre village grisâtre d'Elassona . . . quant à la *blanche Camyre* j'ai en effet rencontré une fois une gracieuse bourgade de ce nom, mais c'était dans l'île de Rhodes."

Line 88 : **l'échelle de soie :** probably an allusion to Romeo and Juliet.

Line 93 : **Tarquin :** the rape of Lucretia by Sextus Tarquinius (son of Lucius Tarquinius, the last king of Rome) caused the people to rise and abolish the monarchy. Ponsard took this subject for his tragedy *Lucrèce* (1843).

voici l'ombre : i.e. now is the time for the evil deed.

Line 95 : cf. Virgil, *Ecl.* i. 79 :

Non, me pascente, capellae
Florentem cytisum et salices carpetis amaras.

Line 147 : **les noirs séraphins :** the same idea is expressed in slightly different form on p. 112, l. 258 : *les anges de douleur*, 'the angels (i.e. messengers) of grief.'

Line 151 : **les plus désespérés :** this idea (repeated at the end of the poem, ll. 190-191) is one of the commonplaces of romantic literature ; cf. Shelley's well-known lines :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.
(*To a Skylark.*)

. . . Most wretched men
Are cradled into poetry by wrong :
They learn in suffering what they teach in song.
(*Julian and Maddalo.*)

Line 159 : **leurs goitres hideux** : the pelican's throat is provided with a kind of pocket, in which it stores the fish which it has caught.

Line 168 : **ses entrailles** : according to a very ancient legend, the pelican, when unable to procure food, feeds its young with its own flesh and blood. This is why it has become the emblem, not only of paternal love, but also, in Christian art, of the sacrifice of Christ. See, for example, the monument in the quadrangle of Corpus Christi College, Oxford.

M. Baldensperger has drawn attention to the fact that in one of his letters to Eckermann (1824) Goethe, speaking of *Werther*, said : " C'est une créature que j'ai—tel le pélican—nourrie du sang de mon propre cœur."

La Nuit de Décembre

Written in November 1835. In the autumn of 1833, before starting for Italy, Musset and George Sand made an excursion to the forest of Fontainebleau, in the course of which he was the victim of a curious hallucination : " Des visions d'un monde fantastique où leurs deux spectres prenaient des formes étranges et avaient des conversations de rêve. Musset s'en est souvenu en écrivant *la nuit de Décembre*. Ce qu'on a pris pour une pure fantaisie, dans cette pièce merveilleuse, repose sur un fond de réalité." [1]

" Il avait vu réellement ce ' double ' vêtu de noir, qui devait revenir le visiter." [2] Cf. line 64 : *c'est une étrange vision*. . . .

Line 69 : **m'exiler de France** : after his parting from George Sand in 1834 Musset sought diversion in travel. The list of the places he visited, given in the next two stanzas, is somewhat rambling and fanciful. He spent a good deal of time at Baden, where the attractions of the gaming table helped him to get away from himself.

Line 83 : **sur l'herbe d'un tombeau** : we have failed to trace the allusion contained in this line. There was neither ' grass ' nor ' grave ' on the Lido when Musset visited it ; it was merely a barren sandbank.

Line 137 : **des cheveux** : after their rupture at Venice George Sand was in a state of profound despair, and repeatedly implored Musset to forgive her. She cut off her hair and sent it to him as a token of repentance. " Elle coupa ses magnifiques cheveux et les envoya à Musset. Elle venait pleurer à sa porte ou sur son escalier. Elle errait comme une

[1] Arvède Barine, *Alfred de Musset*, p. 101.
[2] René Doumic, *George Sand*, p. 135.

âme en peine, les yeux cernés, le désespoir sur la figure." [1] " J'ai là, auprès de moi, tout ce qui me vient d'elle, son portrait, ses lettres, son petit sac qu'elle a mis si souvent à son bras pour venir chez moi, et ses cheveux que je baise tous les jours, parce que ceux-là sont bien à moi et qu'aucune autre main que la mienne ne les touchera." [2]

Line 164 : **ta chimère** : her pride ; cf. line 168 : *l'orgueil satisfait* ; each of them cast the blame upon the other—only to crave forgiveness afterwards.

La Nuit d'Août

This poem was written on August 15, 1836. It should be read after the *Lettre à Lamartine*, which was written in February of the same year. The *Lettre* ended on a note of hope, of faith in immortality. *La Nuit d'Août* marks a reaction, a return to a less idealistic conception of love. It is an almost pagan hymn to Eros, full of the lust of living :

. . . que m'importe ou la mort ou la vie ? . . .
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie . . .
J'aime, et je veux chanter la joie ! . . .

But though he tried to love elsewhere, and sought diversion in various adventures, the memory of the ' femme à l'œil sombre ' soon returned to haunt him, more poignantly than ever. See *La Nuit d'Octobre*, ll. 104-197.

Line 92 : **dans les bois d'Auteuil** : in the spring of 1828 Musset's parents had taken a house at Auteuil, and the young man often went for long walks in the neighbouring woods. It was there that the Muse first visited him.

La Nuit d'Octobre

Written on October 15, 1837. The poet declares himself completely cured, and ready to tell the story of a passion which is now a thing of the past. But as his narrative proceeds the old bitterness returns, and he pours forth his anger and his contempt for the woman who has ruined him.

The Muse adjures him to forgive and forget, and the poem ends on a calmer note.

Line 74 : **comme le serf** : cf. Baudelaire :

Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne . . . etc.
(P. 152, ll. 7-8.)

[1] Arvède Barine, *Alfred de Musset*, p. 87.
[2] From a letter written by Musset to Félix Arvers on June 12, 1835.

Line 254 : **de quoi te plains-tu ?** and line 258 : **plains-la :** these two lines are complementary. Note the distinction : de quoi te plains-*tu* ? . . . plains-*la*—i.e. forget your own grievances, you are not alone in suffering. Note also the crescendo effect produced by the eager reiteration of the appeal (ll. 258, 260, 266, 269).

Lettre à Lamartine

This poem was composed in the last days of February 1836. The circumstances which prompted Musset to write it will be found clearly indicated in the text itself.

Paul de Musset (in his *Biographie d'Alfred de Musset*, which, however, is often quite unreliable) maintains that the woman referred to in the *Lettre* is not George Sand, but the same person to whom were addressed the *Stances à Ninon*. It is quite likely that Musset combined together memories of George Sand *and* of other women at whose hands he had suffered. For instance, the lines :

> Tel, lorsque abandonné d'une infidèle amante
> *Pour la première fois* j'ai connu la douleur (ll. 127, 128),

if they do not refer to George Sand, can still less apply to the woman mentioned by Paul de Musset, but refer much more probably to the object of Alfred's *first* passion. At the age of eighteen he fell deeply in love with a certain Madame Groisellier, who proved to be an 'infidèle amante' and left him at the end of two years (in 1830).

The first part of the poem (ll. 1-104) is not in Musset's best vein, and cannot be compared with *Les Nuits*. There is some empty rhetoric in the passages concerning Byron and in the unduly meek eulogy of Lamartine.

Line 5 : **du côté de la Grèce** : Byron died in 1824 at Missolonghi, while helping the Greeks in their fight for independence.

Line 6 : **sa Guiccioli** : Countess Guiccioli, whom Byron loved when at Ravenna.

Line 7 : **où l'on parlait de lui** : Lamartine's *Méditations poétiques* ; the second poem, entitled *L'Homme*, is dedicated to Lord Byron. In it are to be found such well-known lines as :

> Tout est bien, tout est bon, tout est grand, à sa place . . .
> L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux . . .
> Comme un jouet vivant ta droite m'a saisi . . . etc.

Line 9 : **au prince des proscrits** : an allusion to Byron's self-imposed exile from England.

Line 12 : **pour la première fois** refers to Lamartine's first volume of verse, *Méditations poétiques.*

Line 17 : **vous ne connaissiez pas** : it seems fairly well established that Lamartine never met Byron. On this point see Lanson's notes to the poem *L'Homme,* in his edition of the *Méditations.*

Line 20 : **de quel droit osiez-vous . . . ?** This is in the nature of a 'précaution oratoire.' If Lamartine, who had never met Byron, did not hesitate to address a poem to him, then Musset was justified in confiding in Lamartine, whom he knew personally. (He met him first in the 'Salon de l'Arsenal' and later in Victor Hugo's house.) Cf. line 52: "à ton tour reçois-moi, comme le grand Byron (t'a reçu)."

Line 21 : **Ganymède** : in ancient mythology Ganymede was the son of Tros, king of Troy. One day, when he was tending his flocks on Mount Ida, he was observed by Jupiter, who, struck with his wonderful beauty, assumed the shape of an eagle and carried him off to Olympus.

The allusion to Ganymede and the eagle was suggested by a passage in *L'Homme* (lines 8-20) :

> L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine ;
> Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés
> Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés . . .
> . . . . . .
> Et toi, Byron, semblable à ce brigand des airs,
> Les cris du désespoir sont tes plus doux concerts
> Le mal est ton autel, et l'homme est ta victime.

Lamartine himself got the idea from Byron (*Manfred*, Act I, scene 2) :

> Thou winged and cloud-cleaving minister
> Whose happy flight is highest into heaven,
> Well mayst thou swoop so near me. . . .

Line 28 : **porté par ses douleurs** : cf. *L'Homme* (l. 103 *et seq.*) :

> Hélas ! tel fut ton sort, telle est ma destinée.
> J'ai vidé comme toi la coupe empoisonnée. . . .

Line 38 : **se changeait en martyr** : Byron sacrificed his life for the Greek cause.

Lines 53-60. For this excessive meekness on Musset's part see Léon Séché, *Alfred de Musset*, vol. i. p. 72 : " Lamartine l'intimidait . . . Et toute sa vie, même après que la gloire en eût fait son émule, Musset éprouva je ne sais quel tremblement en sa présence. . . ." Lamartine was twenty years older than Musset, and he had achieved fame long before Musset published his first poems.

Line 70 : **ce chant** : Lamartine's poem *Le Lac* (p. 9).

Line 145 : **les masques** : 'masqueraders,' men and women wearing masks for the fancy-dress balls held in various Paris theatres on Carnival night (Shrove Tuesday).

Line 180 : **où j'ai posé deux fois le fer . . .** : these attempts at suicide are mentioned in the *Confession d'un enfant du siècle* and in Musset's correspondence.

Souvenir

In September 1840 Musset went to stay with his friend M. Berryer at the Château d'Angerville, near Malesherbes. The route traversed the whole forest of Fontainebleau ; as his carriage proceeded, he recognized many sites which he had visited with George Sand seven years before, on the eve of their departure for Italy, and at the sight of these hallowed places he felt

Les souvenirs lointains lentement s'élever[1]—

the still painful memories of a past which he had thought forgotten.

Some time afterwards, when back in Paris, he accidentally met George Sand in the lobby of the Théâtre des Italiens (Feb. 15, 1841). On returning home he wrote *Souvenir* straight off, during the night. The poem is a development of the idea expressed by the Muse in *La Nuit d'Octobre* (ll. 206-209) :

> Les morts dorment en paix dans le sein de la terre ;
> Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
> *Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ;*
> *Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.*

Forgiveness has come at last !

With *Souvenir* compare Lamartine's *Lac* and Hugo's *Tristesse d'Olympio*, and see notes to these poems.

Line 14 : **cette gorge** : the famous Gorge d'Apremont in the forest of Fontainebleau. (See R. L. Stevenson's description in 'Across the Plains.')

Lines 53-54 : **il n'est pire misère**, etc. : a translation of Dante's well-known lines (*Inferno*, v. 121-123) :

> . . . Nessun maggior dolore
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria. . . .

Dante himself was inspired by Virgil (*Aen.* ii. 3) :

Infandum regina iubes renovare dolorem.

---

[1] Cf. Baudelaire's *La Cloche félée*, line 3 (p. 153).

Line 109 : **insensés ! dit le sage :** this refers to Diderot. The four preceding stanzas (ll. 93-108) are a paraphrase of a passage in Diderot's novel *Jacques le fataliste* :

> Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière ; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs cœurs affranchis de vicissitudes. O enfants ! toujours enfants !

L'Espoir en Dieu

Written in February 1838. Paul de Musset tells us that at the beginning of that year his brother was greatly preoccupied by the problem of man's destiny, and read assiduously the works of Plato, Epictetus, Spinoza, and other philosophers.[1] The concluding stanzas of the *Lettre à Lamartine* show that this interest in spiritual matters must have been present for some time before that date. According to M. Léon Séché,[2] Musset was prompted to write *L'Espoir en Dieu* by his friend, Madame de Castries :

> Ce que le souvenir de Lamartine avait commencé dans le cœur du poète, il était réservé de le continuer à une grande dame qui fut, elle aussi, une victime de l'amour. Je sais de bonne source, en effet, que ce fut la belle marquise de Castries qui inspira à Musset les vers immortels de *l'Espoir en Dieu*.[3] . . . Une grande amitié s'établit entre eux, mais une amitié pure, comme la marquise en inspirait depuis ses épreuves. . . . Il ne venait chez la marquise que quand il avait le cœur malade. . . . Un jour qu'elle s'était permis de lui dire que ce qui lui manquait c'*était la foi*, il lui répondit : Non, Madame, j'ai eu ou cru avoir cette vilaine maladie du doute, qui n'est, au fond, qu'un enfantillage, quand ce n'est pas un parti-pris et une parade ; non seulement aujourd'hui j'ai foi en beaucoup de choses, mais je ne crois pas même que si on me trompait, ou si je me trompais, je perdisse cette foi pour cela. . . . La croyance en Dieu est innée en moi ; le dogme et la pratique me sont impossibles, mais je ne veux me défendre de rien ; certainement je ne suis pas *mûr* sous ce rapport.

There can be no doubt of Musset's absolute sincerity in this poem, but it must be admitted that his newly found faith does not amount to much, and would not satisfy a true believer.

Line 4 : **Épicure** : a celebrated Greek philosopher (341–270 B.C.). According to his doctrine, the best rule of life is to seek happiness, that is to say, 'health of body and peace of mind.' To reach this end, the first condition is moderation in all things. Hence the epithet *sobre*. The idea of self-

[1] Cf. M. Baldensperger's edition of Musset, vol. ii. p. 169.

[2] *Op. cit.* vol. i. pp. 337 *et seq.*

[3] Madame de Castries was also a friend of Balzac, who portrayed her in his novels under the name of Duchesse de Langeais.

indulgence which is commonly attached to the word 'epicurean' is absolutely erroneous.

Lines 19-20: **je suis né,** etc. Cf. Terence, *Heautontimorumenos*, i. 1. 25, "homo sum, humani nil a me alienum puto."

Line 75: **Astarté**: the Phoenician name of the goddess of Love, called 'Aphrodite' by the Greeks, and 'Venus' by the Romans.

Line 76: **ses îles**: Cyprus and Cythera (now *Cerigo*), where a special cult was rendered to Venus.

Line 86: **il est trop tard**: cf. *Rolla*, line 55, "Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux."

Line 105: **l'un**: Manes, a Persian philosopher of the third century.

deux principes: good and evil. The whole theory of the Manicheans, says Bossuet, "roulait sur la question de l'origine du mal; ils en voulaient trouver le principe. Dieu ne le pouvait être parce qu'il était infiniment bon; il fallait donc reconnaître un autre principe qui, étant mauvais par sa nature, fût la cause et l'origine du mal" (*Histoire des variations des Églises protestantes*, xi.).

Line 107: **l'autre**: the 'deist' or 'theist,' who believes in the existence of God, but does not recognize any institutional form of religion.

Line 109: note the contrast, **rêver . . . penser.** "Le défaut de la philosophie platonicienne a été de prendre les *idées abstraites* pour des choses réelles" (Voltaire). Aristotle's doctrine, on the other hand, is mainly based on 'experience.'

Line 112: **Dieu républicain**: an allusion to Robespierre's *Culte de l'Être suprême*, inspired by the theories of J. J. Rousseau.

Line 113: **Pythagore** (569–470 B.C.): *metempsychosis*, or the 'transmigration of souls,' was part of his doctrine.

Leibnitz: a German philosopher (1646–1716). There is nothing whatever in his theory of the monad to justify or even suggest a comparison with Pythagoras.

Line 114: **Descartes**: French philosopher (1596–1650). To explain the movements of the planets, he invented the ingenious theory of the *tourbillons* or 'vortices.' "La matière du ciel où sont les planètes tourne sans cesse en rond ainsi qu'un tourbillon qui aurait le soleil à son centre" (*Principes de la philosophie*, part ii.). This theory paved the way for Newton's discovery of the laws of gravitation.

Line 115: **Montaigne**: the great sceptic of the sixteenth century; the conclusion of his *Essays* is the agnostic formula 'Que sais-je?'

Line 116 : **Pascal** (1623–1662), author of the *Pensées* and *Lettres provinciales*, endeavoured to ' use reason in the service of faith ' and refute by logical deductions all the arguments of unbelievers. Tradition has it that a carriage accident at the bridge of Neuilly, in which he had a very narrow escape from drowning, left him a prey to constant hallucinations. This story, sedulously fostered by Voltaire, has been shown to be devoid of foundation, and is no longer accepted.

Line 117 : **Pyrrhon :** a Greek philosopher of the fourth century B.C., asserted the inability of human reason to reach ' truth,' and recommended his disciples to abstain from forming any judgement.

Zénon (358–260 B.C.), the founder of stoicism, preached absolute indifference to pleasure and pain alike. His motto was ' abstine et sustine.'

Line 119 : **Spinosa** (1632–1677) : the Dutch philosopher whose system, propounded in his *Ethics*, amounts to Pantheism.

Line 121 : **John Locke** (1632–1704), author of a famous ' Essay concerning Human Understanding,' belonged to the materialist school. It is difficult to understand why Musset describes him as a ' sophist.'

Line 122 : **un rhéteur allemand :** Emmanuel Kant (1724–1804), the founder of German philosophy, according to whom any speculation which goes beyond the narrow limits of practical experience is purely hypothetical ; thus the conceptions of God, the soul, time, space, etc., are merely different forms of man's speculative reason.—Why *rhéteur* ? Kant was no more a *rhéteur* than Locke was a *sophiste*.

Line 136. Cf. Pascal, *Pensées*, " Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie."

Lines 185-200. Musset seems to have forgotten—or rejected—the Church's solution of the problem of evil, i.e. original sin.

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE

BIBLIOGRAPHICAL NOTES.—(*a*) *Poetical Works* : La Vie, les poésies et les pensées de Joseph Delorme (1829)—Les Consolations (1830)—Les Pensées d'août (1837)—Le Livre d'Amour (1843). The poetical works of Sainte-Beuve have been published by Lemerre, 2 vols. 1879, and by Charpentier, 1890. *Le Livre d'Amour* has been edited by J. Troubat, Sainte-Beuve's secretary (*Mercure de France*, 1906).

(*b*) *Works of Reference*: Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. i.—G. Michaut, *Sainte-Beuve* (1921), and *Le Livre d'Amour de Sainte-Beuve* (1905)—L. F. Choisy, *Sainte-Beuve* (1921)—L. Séché, *Sainte-Beuve*, 2 vols. (1904)—J. Texte, *Études de littérature européenne*—M. A. Smith, *L'Influence des lakistes sur les romantiques français* (1920)—Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, vol. i. (chapter on Jocelyn)—G. Roth, *Sainte-Beuve, Crabbe et le conte en vers* (*French Quarterly*, March 1921), and *Kirke White et Joseph Delorme* (*Revue de littérature comparée*, 1921)—M. Phillips, *Sainte-Beuve and the Lake Poets* (*French Quarterly*, September 1926).

Biographical Notes.—Born at Boulogne-sur-mer, December 23, 1804. His mother was the daughter of an Englishwoman named Margaret Middleton; it was possibly from her that he inherited his liking for England and his taste for English literature. His parents had married late; his father was 51 and his mother 40; the father died three months before the boy was born. "Il y a eu, dans la même année, mariage, mort et naissance" (from Mme. Sainte-Beuve's notebook). An only child and an orphan, brought up by two middle-aged widows (his mother and his aunt), young Sainte-Beuve had a joyless childhood amidst drab surroundings.

At school—first at the Pension Cordier at Boulogne, and later at the Lycée Charlemagne, Paris—he showed conspicuous intelligence and ability and received an excellent classical training. At the Concours Général (see footnote, p. 231) he obtained the History and the Latin verse prizes. From 1824 to 1827 he studied medicine. These studies left their mark upon his mind and upon the character of his work; to them can be traced in some degree his materialism in philosophy, the accuracy of his critical method,[1] and a certain morbidity in his poetry.[2] In reality, his natural bent inclined him much more to literature than to medicine. Eventually, his old teacher at the Lycée Charlemagne, M. Dubois, who was now chief editor of a literary periodical, *Le Globe*, offered him a minor post on the staff of the paper, and under his guidance he made his début in the career of Letters.[3]

In 1827 an appreciative article on V. Hugo's *Odes et ballades*, written by Sainte-Beuve for the *Globe*, resulted in an exchange

[1] "C'est à la médecine," he said, "que je dois l'esprit de philosophie, l'amour de l'exactitude et de la réalité physiologique, le peu de bonne méthode qui a pu passer dans mes écrits même littéraires."

[2] "Aux poétiques moribonds, aux poitrinaires élégants tant célébrés après Millevoye, Sainte-Beuve substituait de vrais malades observés sur leur lit d'hôpital. C'est la Muse de la poésie morbide ou malsaine qui inspirera plus tard Baudelaire." (Michaut, *op. cit.* p. 44.)

[3] The most important of Sainte-Beuve's early articles in *Le Globe* were reprinted in *Premiers Lundis*.

of visits between the poet and the young critic, and this was the beginning of a close intimacy which unfortunately was not destined to endure (see biographical notes on Hugo, p. 206). Sainte-Beuve read to his friend his first attempts at poetry, received from him encouragement and advice, and was introduced by him to the *Cénacle*, where he met the leading poets of the day—Vigny, Émile and Antony Deschamps, etc. For, at that time, it was poetry that attracted him most.

His first book, *Tableau historique et critique de la poésie française au seizième siècle*, appeared in 1828.[1] In 1829 he published his *Poésies et pensées de Joseph Delorme*, in 1830 *Les Consolations*, and in 1837 *Les Pensées d'août*. (*Le Livre d'Amour*, written during his liaison with Mme. Victor Hugo, was privately printed in 1843, but not published in its entirety until 1904.)

Les Pensées d'août did not meet with the success which the author had anticipated. Sainte-Beuve suffered a keen disappointment and gave up writing poetry; from that time he confined himself to criticism (*Portraits littéraires, Portraits de femmes, Portraits contemporains, Causeries du lundi*) and to lecturing. In 1837–1838 he gave at the University of Lausanne a course of lectures on Port-Royal; in 1848–1849, at the University of Liége, a course on Chateaubriand; and between 1857 and 1861, at the École normale supérieure, a course on Virgil and the Latin poets. These lectures were afterwards revised and published in book form. He was elected a member of the French Academy in 1844, became a Senator in 1865, and died in 1869.

His personal character was by no means on a level with his literary genius. A soured and disappointed man, he was very jealous of his great contemporaries—Vigny, Hugo, Balzac—to whom he was often unjust. And his inexcusable conduct towards Mme. Victor Hugo will remain for ever a blot on his memory.[2]

Critical Notes.—Though Sainte-Beuve's fame rests above all upon his work as a critic (with which we are not concerned here), it was as a poet that he began his literary career, and it was on his poetry that his hopes of success centred at first. He was convinced that his verse would be judged worthy of a place by the side of the *Méditations* and *Odes et ballades*. It is strange that a man endowed with such a keenly critical sense should have thus misjudged his own work. His hopes were not realized. It may be that his poetical achievements were overshadowed by his reputation as a critic. But it is evident that he lacked vision and imagination. His poetical language is pedestrian and laboured.

[1] The best edition is that by Troubat (1876).

[2] Cf. Michaut, *Le Livre d'Amour de Sainte-Beuve*, Paris, 1905.

This, however, was probably deliberate, or rather was inseparable from the kind of subjects which he treated, as we shall see later. But though he cannot be placed on a level with his great contemporaries, his poetical work is important historically, on account of—

(*a*) The influence of his *Tableau de la poésie française au seizième siècle* at the beginning of the Romantic movement. In their struggle against classicism, whose champions proudly boasted "Nous, nous datons d'Homère ! . . ." the young poets felt the need of a tradition that was both *ancient* and *national* (they were taunted with being literary upstarts and with drawing their inspiration from foreign sources). The first service that Sainte-Beuve rendered to his friends was "de leur procurer des ancêtres" by linking them with the French Renaissance: "Les Ronsard et les Du Bellay avaient un point commun avec les Hugo et les Lamartine: tous, ils s'insurgeaient contre le despotisme d'une littérature vieillie et artificielle; les uns comme les autres cherchaient à créer une poésie noble, émue et colorée."[1] But, in this study of sixteenth-century poetry, the subject in which Sainte-Beuve was chiefly interested was that of poetical form—vocabulary, style, metre and rhythm: "Son sujet même requérait une étude de ce genre: c'est par l'invention et la création de sa forme, plus que par l'invention de ses sujets que Ronsard est original. Or le romantisme, comme toutes les révolutions littéraires en France, commençait par une réforme de la langue et du vers; et c'était celle-là qu'il fallait faire accepter d'abord pour introduire et accréditer les autres."[2] It was Sainte-Beuve who revealed to Hugo the extraordinary variety and flexibility of the stanzas used by the Pléiade poets, and his friend was not slow to avail himself of this new source of rhythmical wealth. Examples will be found in *Odes et ballades* (*La chasse du Burgrave*,[3] *Le pas d'armes*

[1] L. F. Choisy, *Sainte-Beuve*, p. 12.
[2] G. Michaut, *Sainte-Beuve*, p. 42.
[3] Mon page, emplis mon escarcelle,
Selle
Mon cheval de Calatrava,
Va !

Piqueur, va convier le comte,
Conte
Que ma meute aboie en mes cours,
Cours ! etc.

Cf. Du Bellay:

Qu'est-ce qu'aimer et s'en plaindre souvent ?
Vent.
Que suis-je doncq lors que mon cœur en fend ?
Enfant, etc.
(*Dialogue d'un amoureux et d'Écho.*)

du Roi Jean, etc.), in *Les Orientales* (*Les Djinns, Sara la baigneuse*,[1] etc.).

(*b*) His share in introducing to the French public the works of certain English poets, such as Crabbe and the 'Lake School.'

Amédée Pichot's *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* appeared in 1825. Sainte-Beuve reviewed the book for *Le Globe* in three articles (October–December 1825). It was the reading of this work that awakened his interest in Wordsworth and the Lake Poets. In 1828 he visited the Lake District and there steeped himself in the atmosphere of their works. It is true that his imperfect knowledge of the language prevented his understanding them completely, but they revealed to him a new field in poetry, a genre not yet appropriated by any of his great contemporaries, and one that gave scope for his humbler muse. Like Cowper and Wordsworth, Joseph Delorme "se complaît dans une nature 'modérée' et nous peint des paysages 'à l'horizon borné'; comme eux, il nous fait assister à des scènes domestiques, 'de la chaumière plutôt que du boudoir,' et tout cela humblement, bourgeoisement, minutieusement décrit,"[2] e.g.

Les matins de printemps, quand la rosée enivre
Le gazon embaumé, je sors avec un livre
Par la porte du bois;

---

[1] Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus, etc.

Compare the above with Sainte-Beuve's poem *La Rime* (*Joseph Delorme*):

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui sans tes accents
Frémissants
Serait muet au génie, etc.

And with Du Bellay's *Louanges d'Amour*:

Le clair ruysselet courant,
Murmurant
Auprès de l'hospitale umbre,
Plaist à ceux qui sont lassez
Et pressez
De chault, de soif et d'encombre, etc.

[2] G. Roth in the *French Quarterly*, vol. iii. no. 1.

Les soirs d'hiver, autour du foyer qui pétille,
A haute voix je lis à ma jeune famille
Les récits d'autrefois. . . . etc.

See 'Promenade' (p. 127, ll. 41-54).

But Sainte-Beuve is always inferior to his models. Wordsworth lived most of his life in the country, in the company of his wife and a few intimates, and in friendly intercourse with cottagers. Sainte-Beuve was a townsman, living in the literary circles of Paris, and, in spite of a few rapid visits to Switzerland or the Rhine, had little contact with nature or with humble folk.

In his next volume, *Consolations*, the influence of Crabbe, already apparent in *Rayons jaunes*, is clearly visible, for instance in the poem dedicated to Émile Deschamps (No. 10) which tells the sad story of the Cumberland vicar, the Rev. John Kirby. It is the first example in French literature of a kind of poetry, the 'récit domestique en vers,' to which Sainte-Beuve gave ampler proportions later in the long prosaic narratives entitled *Pensée d'août*, *Monsieur Jean maître d'école*, *A Madame la Comtesse de Tascher*. All three are in Crabbe's familiar manner—"le grand Crabbe, notre maître un peu sévère," as Sainte-Beuve called him in a letter to his friend Fr. Saulnier. Almost at the same date a much greater poet than Sainte-Beuve brought this new genre to perfection in *Jocelyn*. (*Monsieur Jean* and *Jocelyn* both appeared in 1836.)

Sainte-Beuve had a number of followers, among them two of his friends, Fr. Saulnier (*Yvonne*, 'récit lakiste') and the Swiss poet Juste Olivier, who "après avoir conté la vie de *Héléna*, retrace celle de *Donald*, un employé intelligent devenu homme politique, probe, incorruptible . . ., qui résiste à toutes les tentations, à toutes les séductions à force de conscience."[1] But these 'récits cadencés' did not rise above mediocrity.

The best examples of the simple, familiar manner inaugurated by Sainte-Beuve are to be found in the poems of—

Eugène Manuel (*Pages intimes*, 1866; *Poèmes populaires*, 1871).
François Coppée (*Intimités*, 1868; *Les Humbles*, 1872; *Olivier*, 1875; *Contes en vers*, 1881, etc.).
Auguste Brizeux (*Marie*, 1832; *Histoires poétiques*, 1856).
André Theuriet (*Le Livre de la Payse*, 1883).
François Fabié (*Le Clocher*, 1887).
Lastly, in our own day, Francis Jammes (*Jean de Noarrieu*, *M. le Curé d'Ozeron*, etc.).

Coppée frankly recognized his debt: "Sainte-Beuve fut pour moi un maître, un initiateur. . . . C'est à son exemple que

[1] G. Roth, *loc. cit.*

j'essayai de serrer la réalité d'aussi près que possible et d'extraire tout ce qu'il peut y avoir de poésie chez les êtres les plus simples, les plus humbles et les plus dédaignés." [1]

The work of some of these poets derives additional interest from the regional colour that pervades it. In the words of F. Coppée, " Ce que Brizeux fut pour la Bretagne, ce qu'est A. Theuriet pour la Lorraine, F. Fabié le sera pour sa chère Gascogne "—and, we might add, Francis Jammes for the Pyrénées :

" Ainsi, grâce à Sainte-Beuve—auquel on omet trop souvent d'en attribuer l'origine—la simplicité austère de Wordsworth et l'honnêteté plus revêche de Crabbe teintent, aujourd'hui encore, un courant toujours vif de la poésie française." [2]

Sonnets imités de Wordsworth

We have given two—out of eight—sonnets directly imitated from Wordsworth ; his influence can be detected in many others. The originals are :

FIRST SONNET

Scorn not the Sonnet ; Critic, you have frown'd,
Mindless of its just honours ; with this key
Shakespeare unlocked his heart ; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound ;
A thousand times this pipe did Tasso sound ;
With it Camöens sooth'd an exile's grief ;
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crowned
His visionary brow ; a glow-worm lamp,
It cheered mild Spenser, call'd from Faery-land
To struggle through dark ways ; and, when a damp
Fell round the path of Milton, in his hand
The Thing became a trumpet ; whence he blew
Soul-animating strains—alas, too few !

Line 4 : **le Tasse aux fers** : Tasso was imprisoned for seven years (1579-1586) as a punishment for his insulting behaviour towards his benefactor, Alfonso II., Duke of Ferrara.

Line 5 : **Camoëns,** the great Portuguese poet (1525–1580), is known chiefly by his national epic, *The Lusiads* (1572). His lyric works, collected under the title of *Rimas*, were only published after his death.

son exil : Camoens spent several years in exile at Goa, in the East Indies.

[1] *Journal*, August 6, 1896. Quoted by G. Roth, *op. cit.*
[2] G. Roth, *op. cit.*

SECOND SONNET

I am not One who much or oft delight
To season my fireside with personal talk,—
Of friends, who live within an easy walk,
Or neighbours, daily, weekly, in my sight:
And, for my chance-acquaintance, ladies bright,
Sons, mothers, maidens withering on the stalk,
These all wear out of me, like Forms, with chalk
Painted on rich men's floors[1] for one feast-night.
Better than such discourse doth silence long,
Long, barren silence, square with my desire;
To sit without emotion, hope, or aim,
In the loved presence of my cottage-fire,
And listen to the flapping of the flame,
Or kettle whispering its faint undersong.

PROMENADE

Line 16: **s'élancer en d'immenses savanes**: an allusion to Chateaubriand's travels in North America (April–December 1791).

Line 22: **des grandes eaux** refers to the Mississippi, described by Chateaubriand in *Atala* (Prologue) under the name of Meschacébé.

Line 32: **le Rhin à ses pieds**: from 1839 to 1842 Victor Hugo made three journeys to the Rhine "se documentant minutieusement sur l'histoire d'Allemagne, recueillant les légendes, dessinant les paysages, lisant, regardant, et observant."[2] His object was to collect materials for his play *Les Burgraves* (1843). His impressions were recorded in a book, *Le Rhin*, published in 1842.

Line 38: **le grand vieillard** is, of course, the Rhine — *Vater Rhein*, as the Germans sometimes call it. Cf. the familiar name 'Old Man River' given in Louisiana to the Mississippi.

PENSÉE D'AUTOMNE

Line 6: **aux arbres**: this is quite incorrect; *regarder* governs the accusative, but the use of *les* would have given the line thirteen syllables instead of twelve.

Line 8: **à jour**, 'through which daylight filters'; English has no corresponding expression.

[1] To guide the dancers (Prof. Dowden).
[2] P. Berret, *Victor Hugo*, p. 87.

Toujours je la connus . . .

The quotation from Dante, *tacendo il nome . . .*, shows that Sainte-Beuve did not wish to disclose the identity of the woman whose memory inspired this poem. But the veil has now been lifted by a member of her family.[1] Her name was Nathalie Oudot; she was the daughter of General Oudot (born in 1768, killed in action in 1814). Her brother Jules was Sainte-Beuve's schoolfellow at the Lycée Charlemagne; Sainte-Beuve seems to have been greatly attracted by her and at one time to have contemplated marriage, but the project fell through. Eventually she married a Captain Vertel.

Line 50: **son époux déjà mûr**: when they were married in 1825 Captain Vertel was 44, Nathalie only 22.

A M. Auguste le Prévost

Line 1: **l'île Saint-Louis** is a small island in the river Seine, immediately to the east of the Île de la Cité, to which it is joined by a bridge. These two islands are situated in the most ancient—and also the quietest—quarter of Paris, a peaceful oasis in the midst of the busy and noisy city. They still preserve much of their old-world appearance and contain many monuments of historical and artistic interest. In the Île de la Cité are situated Notre-Dame and the Sainte-Chapelle, while in the Île Saint-Louis are several seventeenth-century mansions, such as the Hôtel Lauzun (where Th. Gautier and Ch. Baudelaire occupied apartments) and the Hôtel Lambert (where Voltaire was the guest of the Marquise du Châtelet).

Line 37: **je naquis en deuil**: cf. biographical notes, p. 245.

THÉOPHILE GAUTIER

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works*: Poésies (1830)—Albertus, ou l'Âme et le Péché (1833)—La Comédie de la mort (1838)—España (1845)—Émaux et Camées (1852).

The *Poésies complètes* have been published by A. Lemerre. The best edition of *Émaux et Camées* is that of M. Jacques Madeleine (*Textes français modernes*, 1927).

(*b*) *Works of Reference*: Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (1887)—É. Faguet, *Études littéraires*,

[1] Cf. *Charles Vertel, Nathalie Oudot et Sainte-Beuve*, by Henri Lalou (Paris, 1913).

XIX^e siècle—F. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. ii.—Maxime du Camp, *Théophile Gautier* (1890)—E. Richet, *Théophile Gautier, l'homme, la vie et l'œuvre* (1893)—Henri Potez, *Théophile Gautier* (1895)—A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art* (1906).

Biographical Notes.—Théophile Gautier was born on August 31, 1811, at Tarbes (Hautes-Pyrénées), where his father occupied an administrative post. In 1815 the family returned to Paris. In 1822 he was sent to the Collège Louis le Grand and later, as a day-boarder, to the Collège Charlemagne, where he completed his classical studies. His natural bent, however, was towards the plastic arts. During his last year at Charlemagne he frequented in his spare time the studio of the painter Rioult, situated near the college. But he was very short-sighted and found close work on paper or canvas very trying. Another circumstance contributed to make him give up painting. At the Collège Charlemagne he had made the acquaintance of Gérard de Nerval, who at the end of 1829 introduced him to Victor Hugo. A few months later, when the romantic forces were being mustered for the impending battle of *Hernani*, Gérard was entrusted with the task of recruiting supporters for the cause among his artist friends, and he asked Gautier to bring in a contingent from Rioult's studio. In his *Histoire du romantisme* Gautier himself has left us a spirited account of this famous battle and of his enthusiastic share in it. These memorable events decided his career. Henceforth, though he continued to paint occasionally, his chief instrument was not the brush but the pen.

His romanticism, however, was not at first of the flamboyant type; on the contrary, he began with poems—Élégies, Paysages, Intérieurs, Fantaisies—curiously reminiscent of Sainte-Beuve's familiar, intimate, and confidential manner, but distinctly superior in craftsmanship and poetical expression:

> Au Luxembourg souvent lorsque dans les allées
> Gazouillaient des moineaux les joyeuses volées,
> Toute petite fille elle allait du beau temps
> A son aise jouir et folâtrer longtemps
> Longtemps, car elle aimait à l'ombre des feuillages
> Fouler le sable d'or. . . .
>
> (*Élégies*, ii.)

(Cf. Sainte-Beuve's poem *Toujours je la connus . . .*, p. 130.)

> J'ai quitté pour un an la campagne; — le chaume
> Était jaune; les champs n'avaient plus cet arôme
> Que leur donnent en juin les fleurs et le foin vert,
> Et l'on sentait déjà comme un frisson d'hiver. . . .
>
> (*Paysages*, xi.)

(Cf. *Pensée d'automne*, p. 129.)

Albertus (1832) and *La Comédie de la mort* (1838) are in a very different vein. They belong to the 'genre macabre,' a morbid kind of poetry with a naïve affectation of immorality and a pose of Byronic satanism. The young poet had not yet found himself. Moreover, he was hampered by the hard necessity of earning his daily bread in uncongenial work. Since 1831 he had made a precarious living by writing articles in a number of third-rate papers. In 1836 Émile de Girardin took him on the regular staff of his paper *La Presse* as art and dramatic critic, and a livelihood, however modest, was henceforth assured to him. In 1855 he left *La Presse* for *Le Moniteur*. But this security was bought at a heavy price :

> On m'a fait une niche où je veille, tapi
> Dans le bas d'un journal, comme un dogue accroupi.

In the words of his friend Maxime Ducamp : "Il se vit condamné, durant trente-six ans, à rendre compte des pièces jouées sur les théâtres de Paris et à disserter sur les tableaux et statues encombrant les expositions. La mort seule le délivra !"

In 1840 an art collector and dealer named Piot asked Gautier to accompany him to Spain and advise him on the purchase of pictures. This journey was a revelation for the poet, who had never yet travelled, and whose ideas of nature, apart from his recollections of the Pyrénées as a child, had been derived from books and pictures. "Je ne puis," he tells us, "décrire l'enchantement où me jeta cette poétique et sauvage contrée, rêvée à travers les *Contes d'Espagne et d'Italie* d'Alfred de Musset et les *Orientales* d'Hugo ; je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée. Depuis, je n'eus pas d'autre idée que de ramasser quelque somme et de partir. La passion des voyages s'était développée en moi."

He was soon enabled to satisfy this craving. The great success of his *Voyage en Espagne*, published on his return, induced newspaper editors to commission him to undertake further travels and to send them periodical records of his impressions. Thus it was that he visited Italy (1850), Turkey and Greece (1852), and Russia (1858).

There is no doubt that his journey to Spain marked a turning-point in Gautier's career ; it revealed to him his true vocation, that of a descriptive artist. His *Voyage* and a collection of poems (*España*, 1845), written under the same inspiration, are masterpieces of word-painting only excelled by his *Émaux et Camées* (1852). Never had the plasticity and ductility of language been displayed in such perfection.

Apart from those distant expeditions, Gautier's life was singularly uneventful. It was spent in hard, regular work—"nulla dies sine linea." From first to last he was "un des plus rudes ouvriers des lettres françaises."

His health was grievously impaired by the events of 1870–71 ; the anguish of soul and the physical privations that he suffered during the dark days of the siege of Paris undermined his constitution. He died on October 23, 1872.

Critical Notes.—If there is any truth in Jouffroy's saying "la poésie lyrique est toute la poésie, le reste n'en a que la forme," we can but conclude that there is very little true poetry in Gautier. "Toute ma valeur," he said to his friend Goncourt, "c'est que je suis un homme *pour qui le monde extérieur existe.*"[1] Does this mean that for him *le monde intérieur n'existe pas* ? Emotions he had, but he kept them carefully out of his verse—with one exception, the fear of death, though this was with him rather a physical repulsion, a shudder of the flesh, than a profound emotion of the soul. Such lines as the following recall at once Villon [2] and Baudelaire :

Vois-toi brûlé, transi de fièvre,
Tordu comme un bois vert au feu,
Le fiel crevé, l'âme à la lèvre,
Sanglotant le suprême adieu.

En pensée écoute le râle,
Bramant comme un cerf aux abois,
Pousser sa note sépulcrale,
Par ton gosier rauque et sans voix.

Le sang quitte tes jambes roides,
Les ombres gagnent ton cerveau,
Et sur ton front les perles froides
Coulent comme aux murs d'un caveau.

He had few ideas and these shallow, save on one subject, art. He had little imagination or power of invention ; he was an imitative not a creative artist. His true vocation was painting. When circumstances led him to exchange the brush for the pen, he used words solely for their plastic possibilities, as he would have used colours or marble ; and it would seem that there were moments when he regretted the change : "A chaque pas, ce sont des tableaux tout faits, auxquels il ne manque que le cadre. Comme on regrette alors . . . de n'avoir à son service, pour rendre ses impressions, au lieu d'un pinceau aux mille nuances, qu'un bec de plume aride trempé dans une goutte d'eau bourbeuse ! " [3]

[1] *Journal des Goncourt*, 1er Mai 1857.
[2] Cf. Villon, *Ballade des Pendus*, and *Testament*, xl., xli. (ed. Champion).
[3] Th. Gautier, *L'Orient*.

When in the presence of his model he began by composing a picture of it in his mind, and then translated the picture into words. This is what he called a *transposition d'art*. Witness these lines addressed to the painter Titian :

> Laisse-moi faire, ô grand vieillard,
> Changeant mon luth pour ta palette,
> Une transposition d'art !

Gautier was a consummate and conscious artist, a great master of form. It was this worship of form for its own sake that led him to the theory of 'l'art pour l'art' (expounded at length in the preface to his novel *Mademoiselle de Maupin*, and in his Introduction to Baudelaire's *Fleurs du mal*). It may be summed up as follows :

(*a*) Art is a sufficient end to itself. Its function is limited to the representation of life and nature. It is not concerned with philosophy, ethics, sociology, etc.

(*b*) In his representation of natural objects the artist must be strictly objective. "Voir, seulement voir, reproduire et seulement reproduire, voilà tout son but. C'est ce que Sainte-Beuve appelle excellemment *une soumission absolue à l'objet*." [1] The artist has, of course, a personality, but it must show itself only in the use he makes of his medium, be it words, sounds, or colours.

A discussion of the merits and limitations of this theory, or of its influence on literature in France and abroad, is outside the scope of the present work. (See A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*.)

The works of Gautier (after 1840) heralded the reaction against the romantic concentration on Self. By his insistence on purely objective description and on the importance of form he prepared the transition to the impersonal art of Leconte de Lisle and the Parnassians.

L'Art

This poem—with which Verlaine's *Art poétique* (p. 163) provides an interesting contrast—may be considered as the poetical manifesto not only of Gautier himself, but of the Parnassian School. In it he expresses his contempt for *l'art facile* (e.g. Lamartine's negligent ease or Musset's petulant impatience of restraint) and his belief in the necessity for the artist of submitting to the rigorous discipline of an exacting technique. Convinced that perfection of form can only be obtained by sustained effort, he deliberately seeks difficulties—

> une forme au travail
> Rebelle

[1] É. Faguet, *Études littéraires, XIX^e siècle*, p. 312.

not merely for the satisfaction of overcoming them, but because it is the surest way to the attainment of beauty.

Line 37 : **nimbe,** ' halo ' ; **trilobe,** ' trilobate,' i.e. with three lobes, in the shape of a clover leaf.

Lines 49-52 : cf. Horace, *Odes*, iii. 30.

Terza Rima

For the metre see our Introduction, page lx. Gautier used the ' terza rima ' in five other poems, three in *Premières poésies* (' Ténèbres,' ' Le Triomphe de Pétrarque,' ' Compensation ') and two in *España* (' Ribeira,' ' A Zurbaran ').

Line 1 : **chapelle Sixtine :** the chapel in the Vatican erected under Pope Sixtus IV. ; hence the name.

Line 9 : **triangle d'or :** an emblem of the Holy Trinity.

Lines 10-12 : compare with the last stanza of Baudelaire's poem *L'Albatros*, p. 149.

Symphonie en Blanc Majeur

This poem is written in octosyllabic four-line stanzas with alternate rhymes—which Gautier had occasionally used (four times in *Poésies diverses* and four in *España*). With *Émaux et Camées* it became his exclusive form of composition. He used it for all but three of the fifty-five poems contained in that volume. " Bien manié, le vers de huit syllabes, qui est celui des romances et des comédies espagnoles, pourrait produire des effets neufs et variés. Il nous paraît plus propre que l'Alexandrin, pompeux et redondant, aux familiarités du dialogue, à l'enjouement des détails, et nous aimerions à le voir en usage au théâtre. Il nous épargnerait beaucoup d'hémistiches stéréotypés, dont il est difficile aux meilleurs et aux plus soigneux poètes de se défendre, tant la nécessité des coupes et des rimes du vers hexamètre les ramène impérieusement."[1]

Are we to believe, with Émile Faguet, that Gautier's predilection for the octosyllabic line was due to the fact that he did not possess " à aucun degré, le sens de la période poétique, de la longue phrase rythmique savamment équilibrée et nombreuse, telle que Hugo sait la manier " ?

This ' Symphony ' is a very striking example of the reaction which was taking place in the world of art and literature, and of which Gautier himself had given the signal. " La poésie romantique avait exercé sur les peintres une influence parfois nuisible ; Baudelaire lui-même ne loue-t-il pas Delacroix de chercher ses inspirations de préférence dans les livres ? A partir de 1840,

[1] Th. Gautier, *Paul Scarron.*

phénomène inverse : Autant la peinture avait été littéraire, autant à son tour la poésie allait devenir plastique ; on avait composé un tableau comme un drame ou un poème épique, on allait composer un poème comme un tableau. Théophile Gautier donnait l'exemple."[1]

The title of this poem calls to one's mind Whistler's well-known 'symphony in grey.' Just as the painter squirts from his tubes, round the edge of his palette, all the colours he will presently blend together in order to obtain the particular shades he needs, so Gautier sedulously collects all the objects capable of suggesting an impression of whiteness : swan-maiden, feathers, snow, down, glaciers, camellias, satin, Paros marble, polar ice, hoarfrost, mica, snow, pith, wax-tapers, milk, lilies, milky opals, ivory, white butterflies, ermine, cotton-wool, lace, hawthorn, alabaster, stalactites. And each of these, like the instruments in an orchestra, will contribute its particular note to the fullness and richness of the tone-picture. Something similar, but in less elaborate form, had already been attempted by Sainte-Beuve in *Rayons jaunes* :

> La lampe brûlait *jaune*, et *jaune* aussi les cierges
> Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
> *Jaunissait* leur blancheur ;
> Et le prêtre vêtu de son étole blanche
> Courbait un front *jauni*, comme un épi qui penche
> Sous la faux du faucheur.
>
> Oh ! qui dans une église, à genoux sur la pierre,
> N'a bien souvent, le soir, déposé sa prière,
> Comme un grain pur de sel,
> Qui n'a du crucifix baisé le *jaune* ivoire ?
> Qui n'a de l'Homme-Dieu lu la sublime histoire
> Dans un *jaune* missel ?

Line 41 : **l'ivoire** : the ivory of the piano-keys over which hover the 'winged' hands of the player.

Line 50 : **ramagés** (from Latin *ramus*), covered with patterns suggesting branches and leaves.

Line 52 : **ondine,** 'undine' (from Latin *unda*), a female water-sprite.

Line 62 : **Séraphita** : the chief character in Balzac's novel *Séraphita*, the scene of which is laid in Norway.

Pastel—Chinoiserie—Pendant la tempête—Noël

These four poems provide very interesting examples of Gautier's *transpositions d'art* (see Critical Notes, p. 256, and the notes to *Symphonie en blanc majeur*).

[1] G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, p. 315.

PASTEL suggests one of those half-faded portraits of aristocratic ladies—the Comtesse de Parabère, the Marquise de Pompadour—delicately drawn in coloured crayons by such artists as Latour, Nattier, Boucher.

CHINOISERIE, one of those priceless vases of semi-transparent, opaline Chinese porcelain, illustrated with figures of almond-eyed women clad in gorgeously decorated silks.

PENDANT LA TEMPÊTE calls forth a vision of the darkened nave of some village church on the Breton coast, from the roof of which hang models of ships carved by the loving hands of grateful fisher-folk who, through the intercession of 'Sainte Notre-Dame, si bonne aux marins,' have been rescued from some dire peril at sea.

NOËL makes us think of a Christmas Card—the adoration of the Magi—drawn by some naïve, primitive artist. Note the 'pictorial' touches here and there—darkened sky, snow-white earth, white-clad angels, spider-webs on the rafters, snow-covered thatch, etc.

PASTEL

Line 7: **mouches,** 'patches'—small round pieces of black silk plaster worn in the eighteenth century to show off a woman's complexion.

Line 8: **sur les quais:** the stone parapets along the quays of the Seine, in Paris, are lined with the open-air stalls of *bouquinistes* (second-hand booksellers), who also deal in old engravings, water-colours, pastels, etc.

CHINOISERIE

Lines 2-4: **Juliette, Ophélia:** the heroines in Shakespeare's plays (*Romeo and Juliet, Hamlet*). **Béatrix:** Beatrix Fortinari, celebrated by Dante in his *Divina Commedia*. **Laure:** Laure de Noves, a Provençal lady born at Avignon *circa* 1308; she died of the plague in 1348. She was loved by Petrarch.

RONDALLA

Title: 'Rondalla' is a local (northern) Spanish name for a serenade sung by a party of young men going the round of their sweethearts' houses.

Line 6: **les nerfs:** the strings of the guitar, which are made of gut; the French word means not only 'nerve,' but also 'gut,' 'sinew,' 'ligament.'

Line 14: **racleur de jambon:** literally 'ham-scraper'; the guitar is compared to a ham on account of its shape.

Line 26 : **couvert du manteau** : the Spanish *majo*, when fighting with the knife, rolled his cloak round his left arm as a shield.

Line 27 : **gavaches,** 'cowards,' from the Spanish *gavacho*, a term of contempt applied by Spaniards to the mountaineers of the French Pyrenees, and to Frenchmen generally.

Cf. the following 'epigrama' by the Spanish poet D. Nicolás Fernández de Moratin (1737–1780) :

Admiróse un portugués
De ver que en su tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar francés :
Arte diabolico es,
Dijo, torciendo el mostacho,
Que para hablar en *gabacho*
Un fidalgo en Portugal
Llega a viejo, y lo habla mal
Y aquí lo parla un muchacho.[1]

CHARLES BAUDELAIRE

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works* : Les Fleurs du mal (1857). The best edition of the complete works of Baudelaire is that of J. Crépet, published by Conard (1920).

(*b*) *Works of Reference* : F. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. ii.—Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* —J. Lemaître, *Les Contemporains*, vol. iv.—Théophile Gautier, Introduction to *Les Fleurs du mal*—Féli Gautier, *Charles Baudelaire* (Bruxelles, 1904)—A. Cassagne, *Versification et métrique de Baudelaire* (1906)—G. de Reynold, *Charles Baudelaire* (1920)—E. Raynaud, *Ch. Baudelaire, étude biographique et critique* (1922)—Pierre Flottes, *Baudelaire, l'homme et le poète* (1922).

Biographical Notes.—Charles Baudelaire was born in Paris on April 9, 1821. Like Sainte-Beuve and Alfred de Vigny, he was an old man's son and was left an orphan at an early age. When he was born, his father, Jean-François Baudelaire, was nearly 62 ; his mother, Caroline Archimbault-Dufays, was 28. Born and brought up in London (her parents were French *émigrés* who had just escaped from the horrors of the French Revolution), she was always delicate and somewhat neurotic. The disparity in the age of the boy's parents and the unsatisfactory state of his mother's health may possibly account for the nervous instability from which he suffered all his life.

[1] *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. ii. p. 14.

Jean-François Baudelaire—who occupied a post in the Civil Service under the Imperial Régime—was a man of refined manners and wide culture, and a fair amateur painter. From him his son inherited a keen interest in the plastic arts, along with a tradition of old-world courtesy and a punctilious politeness from which he never departed. To his mother he owed his excellent command of English, his liking for England, and his taste for English literature.

Jean-François Baudelaire died in February 1827, when the boy was barely six years old, and the following year the widow married again. Her second husband, Major Aupick,[1] had a brilliant career; he became a general, was successively French Ambassador at Constantinople and at Madrid, and finally a Senator. He died in 1857.

His mother's remarriage was a disaster in the boy's life. The stranger who had usurped the place of his affectionate and indulgent father was a gruff soldier who ruled his household with an iron hand; from the first, his dictatorial manner aroused in his stepson feelings of antagonism, which were soon to turn into open hostility. At school—first at Lyons, where Colonel Aupick was then garrisoned, then, on the family's return to Paris in 1835, at the Lycée Louis le Grand—young Baudelaire showed ability and gained many prizes, including the Latin Verse prize at the Concours Général in 1837 (see footnote, p. 231). It was the Colonel's wish that his stepson should enter the diplomatic service, but, impatient of any dictation, especially from a man he so intensely disliked, young Baudelaire declared that he meant to be free to choose his own way of life, and that he had decided upon a literary career. The next three years (1838–1841) were spent amidst the *bohême littéraire* of the Latin quarter. In one way they were by no means unproductive. He made many acquaintances among artists and men of letters, and began to learn his trade as a writer. But, from the first, he showed a perverse liking for the morbid and the fantastic, as may be gathered from the following list of some of his favourite authors: —in Latin, the poets of the decadence, Martial, Juvenal, Petronius, Lucan; in French, two great Catholic writers, Pascal and Joseph de Maistre, but also Petrus Borel, Sainte-Beuve and Gautier (the Sainte-Beuve of *Rayons jaunes* and *Volupté*, and the Gautier of *La Comédie de la Mort*); in English, Byron and Shelley, but also Edgar Poe, De Quincey, and the novelists of the 'School of Terror' (Ann Radcliffe, Monk Lewis, and Maturin). Of these, Joseph de Maistre and later Edgar Poe, with whom he had many affinities, seem to have had most influence upon the formation of his mind. As he himself tells us, they were 'les éducateurs de sa pensée.'

But unrestrained freedom presented dangerous temptations

[1] Whose mother was an Englishwoman named Amelia Talbot.

to a very young man thirsting for excitement and devoid of self-control. Undesirable acquaintances and certain lapses in conduct, with disastrous consequences for the health of body and mind, led to violent scenes at home. General Aupick had recourse to drastic remedies, and in May 1841 young Baudelaire was sent to sea as a *pilotin* (apprentice) on board a sailing ship bound for Calcutta. But he never got so far. The long sea voyage with uncongenial companions bored him so much that on arriving at Mauritius he declined to continue the journey and returned by the next homeward-bound ship. He reached Paris in February 1842. He was then of age, entitled to his father's inheritance, and free to choose his own way of life. The years that followed were given to pleasure and desultory literary work. He started with art criticism: *Salon de 1845*, *Salon de 1846*, "où il faut voir un des traités les plus substantiels où aient jamais été agitées les hautes questions d'esthétique." [1] In 1856 he published the first volume of his masterly translation of Edgar Poe's Tales, in 1861 his *Paradis artificiels*—a close imitation of De Quincey's *Confessions of an Opium-eater*—and his *Richard Wagner et Tannhäuser*. (He was one of the very few French critics who recognized Wagner's genius and had the courage to defend him in the midst of a general incomprehension.) All this time he was writing poetry, but his output was small. It was not until 1855 that he published a few poems (18 in all) in the *Revue des Deux Mondes*. The first edition of *Les Fleurs du mal* (100 short poems) appeared in 1857. Its issue was stopped by the public censor. Baudelaire had to appear in the police court, where he was sentenced to a fine of 300 francs. In the same year General Aupick died, and Baudelaire was reconciled with his mother, from whom he had been estranged for many years.

Baudelaire's life was extremely unhappy. Ever since his mother's re-marriage he never knew what it was to have a home. He lived in lodgings until his death, and though he had many acquaintances he made few friends. He had expensive tastes and a lofty contempt for money; while, with scanty means and a very limited earning power, he was constantly in debt. These difficulties were increased by a quixotic conception of his moral duty to an unworthy woman, Jeanne Duval, who had come into his life when he was only twenty-one, whom by a curious aberration (she was a half-caste from San Domingo) he idealized, and for whose needs he thought himself in honour bound to provide, even when he had not enough for his own, until alcoholism drove her to a miserable death in hospital (cf. *Le Vampire*, p. 152, and notes, p. 269). Lastly, he was always in very poor health, partly owing to a tainted heredity on his mother's side (like her son, she died a paralytic), but also as the result of all kinds of

[1] J. Crépet, edition of *Les Fleurs du mal*.

excesses; like De Quincey, he sought in opium a periodical release from the harsh realities of a world always unkind to unpractical dreamers. No more is needed to explain the lack of will-power, the nervous debility, the chronic lassitude from which he suffered for many years—all summed up in this heart-rending line:

Ne cherchez plus mon cœur, les bêtes l'ont mangé ![1]

In the spring of 1864 he undertook a lecturing tour in Belgium in the hope of earning a little money and pacifying his creditors. But the lectures were a miserable failure. He became seriously ill, but owing to lack of money was unable to obtain proper medical care. The end was lamentable. In March 1866 he had a paralytic seizure, followed by aphasia and softening of the brain. In July his mother took him to a nursing-home in Paris, where he lingered in a pitiable state until August 31, 1867.

Critical Notes.—The conception of life and art which is connoted by the expression *Baudelairisme* is complex and difficult of definition. Its essential feature appears to be a deliberate artificiality, the origin of which is involved and paradoxical; it may be traced as follows: from his Catholic upbringing, and later from his intensive reading of Joseph de Maistre and Pascal, Baudelaire had derived a belief in the fundamental corruption of human nature, vitiated by original sin.

"Il la regarde comme profondément souillée, et pour employer son mot, comme *satanique*. Ce qu'il y a de naturel à l'homme, c'est le vice; la vertu est artificielle. *Transportons cette idée de la morale dans l'art, et nous aurons toute l'esthétique de Baudelaire.* Pas plus que le bien, le beau ne procède de la nature; il est artificiel aussi bien que la vertu. A la 'beauté naturelle,' le poète préfère la beauté factice, celle que l'art a parée de ses prestiges. . . . Il a en horreur toute simplicité."[2] "Tout ce qui éloignait l'homme et surtout la femme de l'état de nature lui paraissait une invention heureuse."[3]

Thus the words 'art' and 'artifice' become synonymous. This artificiality was manifested in many curious ways, all due to the same distorted vision, the combination of two ideas or sentiments or tendencies which are not only opposed but incompatible. Thus we have the worship of woman along with contempt for women; the hatred of civilization, and the keen relish of its advantages; belief in a personal devil who is at once abhorred as the source of all evil and pitied as the victim of God; a mixture of pagan sensuality and Christian mysticism,

[1] 'Causerie,' *Fleurs du mal*, 55.
[2] G. Pellissier, *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle*, p. 281.
[3] Th. Gautier, *Notice des Fleurs du mal*, p. 26.

in which a perverted religiosity is made to enhance the acuteness of morbid sensations (the anticipation of remorse sharpening the edge of pleasure); the complacent description of the most repulsive details of physical actuality leading up to the rapturous expression of a lofty spirituality (as in *Une charogne*). "On arrive ainsi," says M. Jules Lemaître, "à quelque chose de merveilleusement artificiel."[1] This dislike of the 'natural' was not reflected only in Baudelaire's poetry, but also, as we have seen, in his life; it led him to seek in the 'paradis artificiels' of opium and hashish an escape from reality, to the detriment of his moral and physical health.[2]

Victor Hugo, acknowledging a copy of *Les Fleurs du mal*, wrote to Baudelaire: "Vous avez doté le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre; vous avez créé un frisson nouveau." In what, exactly, did this 'new shudder' consist? The 'macabre' element was not new. It was already extant in Gautier's *Comédie de la Mort* and in several poems in *España*. Like Gautier, Baudelaire was obsessed by the fear of death in its gruesome physical aspects. A comparison of the following extracts will make this point clear:

(*a*) . . . mais le ver un jour rongera ton œil creux,
Et comme un fruit gâté, superbe créature,
Ton beau corps ne sera que cendre et pourriture . . .
Dédaigneuse! à ton tour tu donnes la nausée,
Ta figure est déjà bleue et décomposée,
Tes parfums sont changés en fétides odeurs,
Et tu n'es qu'un ramas d'effroyables laideurs!

TH. GAUTIER, *En passant à Vergara* (*España*).

(*b*) Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

CH. BAUDELAIRE, *Une charogne* (*Fleurs du mal*).

If there was anything new in Baudelaire's poem, it was not the macabre details, but the spiritualized conclusion. Baudelaire had other points in common with Gautier: his hatred of the Philistine, his cult of form for form's sake, his persistent pursuit of what he called *l'expression absolue*. The following lines might have come from the pen of Gautier himself: "La poésie n'a pas

[1] J. Lemaître, *Les Contemporains*, vol. iv. p. 30.
[2] Cf. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Poulet-Malassis, 1860.

d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème." What was no doubt new to his contemporaries was his notion of *l'unité des sensations*. By a subtle intuition he realized the existence between the various sense-perceptions—hearing, sight, and smell—of certain affinities hitherto but dimly suspected (in France at any rate).

> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
>
> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

On this interesting point see *Correspondances* (p. 149), *Le Flacon* (p. 150), and our notes on these poems.

It is obvious that neither his intuition of the interrelation of the senses, nor his perversity and 'Satanism,' the disconcerting union of delicate art with gross morbidity, the 'heavy, heated temperature with dangerous hot-house scents in it . . . the sharp and cruel enjoyments of pain, the acrid relish of suffering,' which Swinburne detected in *Les Fleurs du mal*, would suffice to account for the considerable influence this small volume—157 short poems, of which 68 are sonnets—undoubtedly exercised in many fields of poetic and plastic art, in particular upon Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, and the group of poets known as 'Symbolists.'

It may be that there was a good deal of pose and puerile affectation in his striving after the artificial and the bizarre, in which hostile critics have seen the mark of a sterile mind, devoid of creative power. But when this is admitted, when what is inferior or really offensive in his work has been eliminated, there remains a human personality of compelling interest, a body of poetry of unquestionable originality and beauty, whose unique and distinctive quality is at once felt, but baffles analysis. At his best Baudelaire is a very remarkable and powerful artist, always striving after, and very often attaining to, absolute perfection of form. He is peculiarly happy in his short symbolic poems (e.g. *L'Albatros*, p. 148, and *La Cloche fêlée*, p. 153). And among his 'fleurs maladives' are to be found many captivating, haunting lines, "des vers qui appartiennent en propre à Baudelaire, des vers *qu'on n'avait pas faits avant lui*, vers singuliers, troublants, charmants, mystérieux, douloureux." [1]

Bénédiction

The source of this poem is to be found partly in a sentence in A. de Vigny's *Stello*, "Le poète a une malédiction sur sa vie et une bénédiction sur son nom," and partly, or perhaps chiefly

[1] J. Lemaître, *Les Contemporains*, vol. iv. p. 31.

in Baudelaire's own painful experience. His mother wrote to Asselineau: "Quelle stupéfaction pour nous quand Charles s'est refusé à tout ce qu'on voulait faire pour lui, a voulu voler de ses propres ailes et être auteur! Quel désenchantement dans notre vie d'intérieur si heureuse jusque là! Quel chagrin!" Not finding in his own family any encouragement or even understanding (cf. lines 29-32), "il s'enferma dans sa solitude intellectuelle et dans la conscience amère de la grandeur de son art."[1] There is no doubt that he showed excessive vindictiveness in the expression of his resentment. But it should not be taken literally; it is merely a poetical exaggeration, the object of which is to intensify the effect of the outburst of mystical fervour which follows.

Line 5: **mis bas,** 'brought forth'; **tout un nœud,** 'a whole litter,' 'brood.'

Line 21: **un Ange,** a symbolical personification of the genius of Poetry.

Line 26: **chemin de la croix,** literally 'The Way of the Cross,' Christ's journey from the Judgement Hall to Calvary—here applied to the many trials and hardships of Baudelaire's life.

Line 47: **harpies**: in Greek mythology, rapacious monsters with a woman's face and body and a bird's wings and claws.

L'Albatros

This poem was conceived, if not written, at sea, during Baudelaire's voyage to Mauritius. The inspiration is similar to that of *Bénédiction*, but it is not so bitter.

The albatross symbolizes the Poet in general and Baudelaire in particular. His own will—like the bird's clumsy motion on the deck—is limp, lame, and flagging. The sailors gathered in a mocking circle round 'l'infirme qui volait' are the stupid public and the jaundiced critics. We may compare Gautier's *Terza Rima*, lines 10-12 and 37-40 (pp. 137, 138). Originally the poem consisted of three stanzas only. When Baudelaire sent it to his friend Asselineau, the latter replied: "La pièce de l'Albatros est un diamant! Seulement je voudrais une strophe entre la deuxième et la troisième pour insister sur la gaucherie, du moins sur la gêne de l'Albatros, pour faire tableau de son embarras. Et il me semble que la dernière strophe en rejaillirait plus puissante comme effet."

Line 11: **brûle-gueule** (slang): a clay pipe with a very short stem, 'cutty.'

[1] P. Flottes, *op. cit.* p. 75.

Correspondances

Baudelaire avait une aptitude spéciale à percevoir une correspondance entre les différents sens—ainsi un parfum devient naturellement vision ou impression morale, et réciproquement les images ou les sons peuvent se transformer en parfums. C'est à ce titre que la Nature a impressionné Baudelaire, comme un immense clavier aux résonnances profondes, chaque impression sensible éveillant une correspondance, le plus souvent insoupçonnée, dans l'âme du poète, et ouvrant à son imagination des voies nouvelles.[1]

This sonnet, says M. de Reynold, " précise les sensations nouvelles introduites par Baudelaire dans la poésie française : celles du goût, celles de l'odorat. C'est là le ' frisson nouveau ' que V. Hugo le félicitait d'avoir découvert." No, it is not exact to say that Baudelaire had discovered this ; the discovery had been made many years before in Germany, and Baudelaire himself was well aware of the fact. In his *Salon de 1846* he quotes the following passage translated from Hoffmann's *Kreisleriana* (published in 1814)[2] :

> Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre *les couleurs, les sons et les parfums.* Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis (*marigolds*) bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.[3]

Baudelaire's senses, like Hoffmann's, were singularly, abnormally acute, particularly those of smell and taste :

> Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
> Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.[4]

The perception of affinities between colours and sounds is a phenomenon which has long been known to science under the name of *audition colorée.* It is thus defined in Larousse's Encyclopaedia : *Sensation associée secondaire (phonisme) qui existe chez 12 personnes sur 100. L'audition d'un mot, d'un bruit, détermine une sensation de couleur variant avec la qualité du son (son aigu, couleur claire ; son grave, couleur foncée).* It was common knowledge in Baudelaire's day. A description of it is to be found in

[1] P. Flottes, *op. cit.* p. 83.
[2] *Kreisleriana,* i.e. Schriften über Musik von Johannes Kreisler, in *Phantasiestücke in Callots Manier.* Von E. T. A. Hoffmann.
[3] Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* p. 93.
[4] *Fleurs du mal,* 23.

Charles Barbara's *Histoires émouvantes*, which appeared in 1857, the same year as the first edition of *Les Fleurs du mal*:

Le bonheur se manifeste en moi par des envies étranges : j'aspire à me plonger dans la musique et les couleurs, c'est-à-dire à rassasier de leur nourriture passionnément aimée mes oreilles et mes yeux. Soit abus de ces deux organes, soit organisation vicieuse, une chose bizarre c'est que mon oreille *perçoit* des couleurs et que mon œil *entend* des sons. Telles symphonies sont pour moi des peintures éblouissantes et tels tableaux d'admirables symphonies.[1]

Twenty years later Arthur Rimbaud wrote his famous sonnet, in which a fixed colour-value is ascribed to each of the five vowels:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai, quelque jour, vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpre, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges,
— O, l'Oméga, rayons violets de Ses Yeux !

But we should beware of taking seriously (as did the unfortunate René Ghil) this amusing paradox, this extravagant 'amusement sur l'alphabet.'[2] Rimbaud had his tongue in his cheek.

Le Flacon

This is another example of Baudelaire's hypersensitiveness to perfumes. He possessed this peculiar faculty at a very early age, even as a child, but there is no doubt that it was developed by his sojourn in exotic climes ; hence the frequent mention of the East in his poetry (cf. line 3).

Line 8 : **une âme qui revient** : the poet's soul has become identified with the scent and dwells in the flask, whence a thousand thoughts and memories hitherto slumbering 'prennent leur essor.'

[1] Quoted by J. Crépet, *op. cit.* p. 412.
[2] Anatole France, quoted by A. Beaunier (*La Poésie nouvelle*).

Line 12 : **teintés d'azur** : note the sensation of colour arising out of that of smell.

Les Chats

Like Th. Gautier, Baudelaire was a great lover of cats, the most ' aristocratic ' of all animals :

> Il aimait ces charmantes bêtes tranquilles, mystérieuses et douces, aux frissonnements électriques, dont l'attitude favorite est la pose allongée des sphinx qui semblent leur avoir transmis leurs secrets . . . elles errent à pas veloutés par la maison, ou viennent s'asseoir sur la table de l'écrivain, tenant compagnie à sa pensée et le regardant du fond de leurs prunelles sablées d'or avec une intelligente tendresse et une pénétration magique. . . . Leurs caresses sont tendres, délicates, silencieuses, *féminines*, et n'ont rien de commun avec la pétulance bruyante et grossière qu'y apportent les chiens, auxquels pourtant est dévolue toute la sympathie du vulgaire. . . . Baudelaire lui-même était un chat voluptueux, câlin, aux façons veloutées, à l'allure mystérieuse, plein de force dans sa fine souplesse, fixant sur les choses et les hommes un regard d'une lueur inquiétante . . .[1]

Line 7 : **l'Érèbe** : Erebus, in Greek mythology, was a place of darkness between earth and Hades.

Les Hiboux

Baudelaire hated the bourgeois society of his day, and he hated ' modern progress,' the supreme achievement of a soulless, mechanical age. Hence his conviction that all the activities of men are futile and sterile, are merely ' tumulte et mouvement,' and that true wisdom and happiness are to be found in calm meditation rather than in the agitation of bodies.

Line 3 : **des dieux étrangers** : in ancient mythology and art the owl was one of the attributes of Minerva, the goddess of Wisdom.

Le Vampire

The woman referred to in this poem is Jeanne Duval (see Biographical Notes, p. 262). " Son Vampire, elle le fut matériellement et moralement. Elle était cruelle et coquette. Elle le trompait, l'exploitait. . . . Jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort du poète, elle trouva mille moyens de lui soutirer de l'argent—à lui qui en manquait toujours ! — Baudelaire, qui n'avait su . . . s'en dépêtrer bien portante, mit son point d'honneur à la soutenir malade. . . . Ce dévouement est un des beaux traits de son caractère : il rachète bien des défaillances." [2]

[1] Th. Gautier, *Notice des Fleurs du mal*, pp. 33-35.
[2] G. de Reynold, *Charles Baudelaire*, p. 41.

It is difficult to understand the attraction that this 'femme de couleur' held for him. Probably there was in it—at first at any rate—some self-deception or conscious illusion on his part. Her presence called forth visions of tropical lands, memories of his Mauritius days. He found in it a way of escape from reality. Like opium and hashish, she created for him a 'paradis artificiel.' The scent of her dark tresses evoked for him

> La langoureuse Asie et la brûlante Afrique . . .
> . . . un éblouissant rêve
> De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.
>
> Un port retentissant où mon âme peut boire
> A grands flots le parfum, le son et la couleur . . .[1]

And this again:

> Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'Automne,
> Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
> Je vois se dérouler des rivages heureux
> Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;
>
> Une île[2] paresseuse où la nature donne
> Des arbres singuliers et des fruits savoureux . . .
>
> Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
> Je vois un port rempli de voiles et de mâts
> Encor tout fatigués par la vague marine,
>
> Pendant que le parfum des verts tamariniers,
> Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
> Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.[3]

L'Homme et la Mer

M. Jacques Crépet thinks that Swinburne may have had this poem in mind when he wrote the *Triumph of Time*:

> I will go back to the great sweet mother,
> Mother and lover of men, the sea.
> I will go down to her, I and none other,
> Close with her, kiss her and mix her with me;
> Cling to her, strive with her, hold her fast;
> O fair white mother, in days long past
> Born without sister, born without brother,
> Set free my soul as thy soul is free.

---

[1] 'La Chevelure,' *Fleurs du mal*, 23.
[2] Mauritius.
[3] 'Parfum exotique,' *Fleurs du mal*, 32.

Line 2 : **la mer est ton miroir** : cf.

> Thou glorious mirror, where the Almighty's form
> Glasses itself in tempests . . .
>
> Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, iv. 183.

La Cloche fêlée

Lines 1-3 : **hiver . . . s'élever** : for the rhyme see Introduction, Rule IV. p. xlvi.

Line 9 : **mon âme est fêlée** : an allusion to his own lack of will-power, his chronic lassitude and incapacity for regular, disciplined work. The following translation by Miss Nora Hopper may perhaps be of interest to students :

The Cracked Bell

'Tis bittersweet o' winter nights and days
A throbbing fire of logs to loiter near,
And watch the faint old memories appear,
Called up by chimes that sing amid the haze.

Some church-bell calls with lusty lungs and clear,
For all its many years, unspoiled, unspent,
Like some old soldier watching by his tent,
The password crying out for all to hear.

But my soul's bell is cracked, and when she fain
Would fill with song the cold white evening skies,
Her weak voice rattles and is dumb again,

Like some poor soldier wounded unto death,
Beneath a heap of dead gasping for breath,
Who, in the effort, breaks his heart and dies.

Harmonie du soir

This type of poem is known by the name of *pantoum*. It is of Oriental origin, and was first brought to the notice of French poets by Victor Hugo, who gave, in the notes to his *Orientales*, a prose translation of a Malay ' pantoum.' Some years afterwards Ch. Asselineau wrote the first ' pantoum ' in French. Théodore de Banville and other contemporary writers have since attempted to acclimatize this artificial genre. Its structure is as follows : the stanzas are of four lines ; the second and fourth lines in each stanza become respectively the first and third lines of the following stanza.

The following is by Th. de Banville :

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs ;
Sur la rivière un cygne glisse.
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs
O toi ma joie et mon délice.

Sur la rivière un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant.
O toi ma joie et mon délice,
Endors-toi bercé par mon chant.

Dans les feux du soleil couchant
Le vieux mont est brillant de neige.
Endors-toi bercé par mon chant
Qu'un dieu bienveillant te protège !

. . . . .

"Ce poème exprime un regret d'amour au moyen d'une symphonie sensorielle à laquelle concourent sons, formes et parfums associés dès le deuxième vers. Les *sons* et les *parfums* semblent tournoyer comme des *formes* ; le violon (musique) conduit la valse (vision) ; le vertige est accru par l'odeur de l'encens (parfum)."[1] See Notes to *Correspondances*, p. 267.

Line 6 : **comme un cœur qu'on afflige** : cf.

The music yearning like a god in pain.
KEATS, *The Eve of St. Agnes.*

LECONTE DE LISLE

BIBLIOGRAPHICAL NOTES.—(*a*) *Poetical Works* : Poèmes antiques (1853)—Poèmes barbares (1862)—Poèmes tragiques (1884) —Derniers Poèmes (1895). The works of Leconte de Lisle have been published by A. Lemerre.

(*b*) *Works of Reference* : F. Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique*, vol. ii.—J. Lemaître, *Les Contemporains*, vol. ii.—Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*—F. Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis* (1902)—J. Dornis, *Essai sur Leconte de Lisle* (1909) —J. Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle* (1907) —J. Duros, *Notes sur les sources de Leconte de Lisle* (1918)—H.

[1] P. Flottes, *op. cit.* p. 208.

Elsenberg, *Le Sentiment religieux chez Leconte de Lisle* (1909)—E. Estève, *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre* (1923).

Biographical Notes.—Born on October 22, 1818, in the island of Bourbon, or La Réunion, as it is now called (it lies between Madagascar and Mauritius). His father came from Dinan, in Brittany ; he was an army surgeon who, after Waterloo, emigrated to Bourbon, where he became a sugar-planter. His mother belonged to the aristocratic society of the colony ; she was descended from the Marquis François de Riscourt de Lanux, who settled at Bourbon in 1720. It is interesting to note that, on his mother's side, Leconte de Lisle was related to the poet Évariste de Parny (born at Bourbon in 1753). When he was three years old the boy was sent to his relations in Brittany, where he remained seven years. In 1828, at the age of ten, he returned to Bourbon, where he remained until 1837. These apparently trivial details are important, because they throw some light upon the formation of his poetical temperament. Seven years in Brittany, the land of Celtic legends, of Druidic stones and dolmens, of rocky coasts lashed by restless seas,—then ten years of indolent life among the gorgeous scenery, luxuriant vegetation, and intoxicating scents of a tropical land. If we remember that these were the formative years, when impressions are most vivid and lasting, we shall realize the strength of the double inspiration which prompted him to write, on the one hand the tragic story of Komor de Kemper,[1] on the other such poems as *Le Bernica*, *La ravine de Saint Gilles*, and *La fontaine aux lianes*.[2]

The powerful appeal of exotic nature was intensified by the first revelation of love. If the genius of poetry was awakened in him, it was " tout d'abord grâce au hasard heureux d'être né dans un pays merveilleusement beau et à moitié sauvage, riche de végétations étranges, sous un ciel éblouissant, et surtout grâce à cet éternel premier amour, fait de désirs vagues et de timidités délicieuses." [3] The object of this ' premier amour ' was his cousin, Mlle de Riscourt de Lanux. But their romance was cut short by her premature death.

The time had come for him to choose a career. His parents wished him to become a lawyer, and we find him, when about twenty years of age, a student of law at Rennes, in Brittany. From his own correspondence it would seem that both his conduct and his progress left much to be desired ; he never got his degree, but spent his time writing for literary magazines. He was not idle ; he did attend lectures, not, it is true, at the Faculty of Law, but at the Faculty of *Lettres*, where he laid the foundations

[1] *Poèmes barbares.* [2] *Ibid.*
[3] Letter of Nov. 3, 1893, quoted by J. Dornis, *op. cit.* p. 3.

of the classical learning which was destined to bear fruit later (e.g. in his truly magnificent translations of Homer, Aeschylus, Sophocles and Euripides).

At the end of 1845 he came to Paris to try his fortune as a poet. The year 1846 marked a turning point in his career. His originality began to assert itself. He published in a monthly review, *La Phalange*, a number of poems in which subjects borrowed from ancient history or mythology merely served as symbols for the expression of a philosophy that was entirely modern. In 1848 he was, like Baudelaire, caught in the whirl of the revolutionary movement and attempted to play a part in it. (He even spent 48 hours in prison, which he describes as "les plus longues heures de ma vie.") He and a few young enthusiasts sent to the Provisional Government a petition in support of the abolition of slavery. Slavery was in fact abolished, but this was not to the taste of the Bourbon planters who were thus threatened with ruin. From that moment his father discontinued his modest allowance, and he was left entirely to his own resources. Then began a life of extreme hardship and privation in which (like Baudelaire) he found the utmost difficulty in providing for bare material needs.

He attempted—unsuccessfully—to make a living as a journalist. Then he gave lessons in Latin and Greek. His opportunity came to him in an unexpected way. He had offered to a publisher his translation of the *Iliad*, but the latter mislaid the manuscript and, in compensation for the loss, offered to publish for him his first volume of verse. This was *Les Poèmes antiques*, which appeared at the end of 1852. From that moment the history of Leconte de Lisle's life is that of his poetical works. In 1855 appeared *Poèmes et poésies* (merged later with *Poèmes barbares*); in 1858, *Poésies complètes*; in 1862 *Poèmes barbares*; in 1884, *Poèmes tragiques*. His *Derniers Poèmes* were published by his relatives in 1895, after his death. His translations from the Greek appeared from 1861 to 1885. The rest of his life was uneventful. It was a long, uphill struggle against chill poverty; in 1864, in spite of his contempt for the Imperial regime, he was reduced to the humiliation of accepting a pension of 300 francs a month from the Emperor's privy purse. After the Franco-German war of 1870–71 the government of the Third Republic not only continued to pay him the pension granted by the Emperor, but appointed him assistant-librarian to the Senate, a sinecure which allowed him to live modestly until his death at Louveciennes, near Versailles, in July 1894.

His long life, embittered though it was by hardships and disappointments, had its compensations. He was happily married to an accomplished and very devoted wife, and he had the satisfaction—denied to Baudelaire—of seeing his poetical genius accorded full recognition long before the end of his career. After

the publication of his *Poèmes barbares* in 1862 he became the acknowledged leader of a group of poets who, following in the path marked out by Gautier, Baudelaire, and Banville, were endeavouring to direct French poetry into new channels, in respect of both matter and treatment. All had an unquestioning veneration for Victor Hugo—*le Père*—" qui est là-bas dans l'île " —but it was Leconte de Lisle who was acclaimed by them as *le Maître*. Once a week these young enthusiasts met in his rooms, on the fifth floor of a house in the Boulevard des Invalides; there the canons of the new art were discussed, the works of the rising generation read and criticized. Most of these appeared at first in a periodical called *Le Parnasse Contemporain*, over the signatures of Sully-Prudhomme, François Coppée, J. M. de Heredia, Catulle Mendès, Armand Silvestre, André Theuriet, etc. Hence the name of *Parnassiens* applied to the new school.

In February 1886 Leconte de Lisle was elected to the French Academy in succession to Victor Hugo.

Critical Notes.—" Les émotions personnelles n'ont laissé que peu de traces dans ce livre. . . . Il y a, dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites." (Preface to the first edition of *Poèmes antiques*.) No writer ever observed more faithfully than Leconte de Lisle the doctrine of impersonality in art. Following in Gautier's footsteps, he carried on the reaction against romantic exhibitionism, or, to use his own felicitous expression, *autolâtrie*, which he stigmatized in a pungent sonnet:

Les Montreurs

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !

Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.[1]

[1] *Poèmes barbares.*

We must not, therefore, expect any 'confidences' from him. We know, as one of his friends tells us, that "les femmes ont beaucoup compté dans sa vie"—yet how rare, in his verse, are the allusions to the objects of his love, and, when they do occur, how vague and discreet! No poet, not even Lamartine in *Le Lac*, was more reluctant to feed the reader's curiosity, more careful to exclude all personal or reminiscent details. Here and there, but very seldom, we catch a fleeting vision of his first love, of the

> . . . fantôme diaphane
> Qui fis battre mon cœur pour la première fois,[1]

or of

> Les chers morts qui l'aimaient au temps de sa jeunesse
> Et qui dorment là-bas dans les sables marins.[2]

The same reticence is shown in his treatment of the 'nature' theme. Like all artists, he is keenly sensitive to the external beauty of nature. At first he seems to have been attracted by the 'pathetic fallacy'—the idea that nature is in sympathy with the thoughts and emotions of men:

> O mers, ô bois songeurs, voix pieuses du monde,
> Vous m'avez répondu durant mes jours mauvais;
> Vous avez apaisé ma tristesse inféconde
> Et dans mon cœur aussi vous chantez à jamais.[3]

But the spell was soon broken, and his true attitude revealed itself. It differs somewhat from the attitude of A. de Vigny, it is less subjective, less bitter, more philosophical. Nature is neither friendly nor hostile, neither to be blessed when she gives life, nor reviled when she inflicts pain or death. He sees her as she is, a system of blind, irresponsible, and immutable forces; but the artist in him never ceases to admire her:

> La nature se rit des souffrances humaines;
> Ne contemplant jamais que sa propre grandeur,
> Elle dispense à tous ses forces souveraines
> Et garde pour sa part le calme et la splendeur.[4]

> Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies,
> L'illusion t'enserre et ta surface ment:
> Au fond de tes fureurs, comme au fond de tes joies,
> Ta force est sans ivresse et sans emportement.[5]

---

[1] 'L'Illusion suprême' (*Poèmes tragiques*); cf. also 'Le Manchy' (*Poèmes barbares*).
[2] 'L'Illusion suprême' (*Poèmes tragiques*).
[3] 'Nox' (*Poèmes antiques*).
[4] 'La Fontaine aux lianes' (*Poèmes barbares*).
[5] 'La Ravine Saint-Gilles' (*id.*).

In his youth Leconte de Lisle spent several years in Brittany, took long walks along its rock-bound coasts and through its immemorial forests, yet we find no descriptions of them in his verse.[1] The only scenes that moved him deeply and stamped themselves for ever on his memory were those of the enchanted isle in which he was born, "cette ardente, féconde et magnifique nature qui ne s'oublie pas." He has left us many vivid impressions of its luxuriant vegetation, its balmy nights, its swarming animal life. These impressions provided him with materials for his descriptions of other tropical lands, such as Ceylon and Java, which it is almost certain he never visited.[2]

Like Baudelaire, Leconte de Lisle is in touch with the universe through all his senses; he is abnormally sensitive to scent and sound, as well as to colour:

> . . . L'orbe en flamme, où tout rentre et se noie,
> *Les formes, les couleurs, les parfums,* et la joie
> Des choses. . . .[3]

Of this hypersensitiveness there are numberless examples in his poems, for instance in *La Panthère noire*[4]:

> Toute une part du ciel se vêt de molles flammes
> Qu'il agrafe à son faîte étincelant et bleu.
> Un pan traîne et rougit l'émeraude des lames
> D'une pluie aux gouttes de feu.
>
> . . . . . .
>
> Et des monts et des bois, des fleurs, des hautes mousses,
> Dans l'air tiède et subtil, brusquement dilaté,
> S'épanouit un flot d'odeurs fortes et douces,
> Plein de fièvre et de volupté.

And in *La Vérandah*[5]:

---

[1] Though in 'Le Jugement de Komor' (*Poèmes barbares*) there is a passing allusion to the famous 'Baie des Trépassés' near the Pointe du Raz, in Finistère:

> Sur les flots palpitaient, blêmes, de toutes parts
> Les âmes des noyés qui moururent en faute.

[2] According to some biographers, his parents, with a view to his entering upon a trading career, sent him on a long sea voyage to India, Ceylon, and the Dutch Indies. We have been unable to find any evidence in support of this story, which, in the light of ascertained facts, is highly improbable.

[3] 'La Mort de Valmiki' (*Poèmes antiques*).

[4] *Poèmes barbares.*

[5] *Ibid.*

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres,
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
Au tintement de l'eau dans les porphyres roux.

Sous les treillis d'argent de la vérandah close,
Dans l'air tiède embaumé de l'odeur des jasmins,
Où la splendeur du jour darde une flèche rose,
La Persane royale, immobile, repose. . . .

But Leconte de Lisle is not merely a descriptive artist like Th. Gautier. His word-pictures provide a background across which move symbolical figures, interesting not only in themselves, but also, and chiefly, as expressions of his philosophy of life. Like A. de Vigny, he takes his symbols from mythology—not only Biblical, but Greek, Scandinavian, Buddhist, Hindoo; his range of subjects is thus much wider. And, like Vigny's, his final judgement on life is intensely pessimistic, but his pessimism is of a different nature, more detached, and less subjective. All Vigny's ideas sprang from personal experience. But Leconte de Lisle is not interested in the individual so much as in the successive manifestations of universal life. There is no 'science' of the individual and accidental. Leconte de Lisle reflects the scientific spirit of the age in which he lived, as Vigny did the philosophical. We must consider the full import of this:

At that time, in all branches of knowledge, scientists were keenly interested in the evolutionist theories of Lamarck (*Philosophie zoologique*) and Darwin (*Origin of Species*). Philosophers, as well as philologists and historians, followed in the footsteps of the biologists. Leconte de Lisle came under the influence of these ideas; three main currents of thought seem to run through his poetical works:

An evolutionist theory of the history of religions.
An evolutionist theory of the history of human races.
An evolutionist theory of the Unity of Species.[1]

It will be interesting to examine these three conceptions in turn.

"La vraie histoire de la philosophie," said Renan, "est l'histoire des religions. L'œuvre la plus urgente pour le progrès de l'humanité serait donc une théorie philosophique des religions." Research in this field of work had already been undertaken by German scholars. The pioneer was Dr. Friedrich Creuzer, whose *Symbolik und Mythologie der alten Völker* appeared in 1812.

[1] Cf. M. Roustan, *Le Dix-neuvième Siècle*, p. 329.

Between 1824 and 1831 Benjamin Constant was writing his *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, which was largely inspired by Creuzer. In 1857 appeared Maury's *Histoire des religions de la Grèce antique*, in 1863 Louis Ménard's *Polythéisme hellénique*. All these historians started from the basic idea that, at various periods in the history of mankind, each race of men had found a solution of the religious problem which was in conformity with its temperament, its climate, its heredity, and the state of civilization that it had reached. The philologists, working upon the sacred texts, tried to discover the laws which account for the origin. development, and transformations of the great religions of the world. Leconte de Lisle was initiated into these theories by his friend Louis Ménard, and aided by his imagination and insight he endeavoured to clothe scientific truth in epic form, and thus attain to that remoter and deeper truth which is that of poetic vision. The object he had had in view was clearly stated, many years later, in his *Discours de réception à l'Académie française*: "Accorder une part égale aux diverses conceptions religieuses dont l'humanité a vécu, *et qui toutes ont été vraies à leur heure*, puisqu'elles étaient les formes idéales de ses rêves et de ses espérances." Each was true in and for its day. This implies that none of them arrived at final and permanent truth. Religions, like the world itself, are in a state of perpetual change, of perpetual 'becoming.' The religion of Christ will pass away in its turn; see *Le Nazaréen*.[1]

Of those ancient creeds, Buddhism and Brahmanism, whose metaphysical conceptions were in close affinity with the trend of his own thought, particularly attracted the poet. The sacred books of India had recently been translated and commented upon—the *Baghavata Purana* by Eugène Burnouf, the *Rig-Veda* by Langlois. In 1845 had appeared Burnouf's famous *Introduction à l'histoire du Bouddhisme*.

Indian thought left a deep impression upon Leconte de Lisle's philosophical poetry (see *Bhagavat*, *Çunacépa*, *La Vision de Brahma*, etc.).[2] These abstruse Oriental myths offer a striking contrast to the simple, human-like gods of ancient Greek polytheism—naïve symbols of the Forces of Nature (see *Niobé*, *Hypatie et Cyrille*[3])—as also to the uncouth divinities of the Scandinavian Sagas (cf. *La Légende des Nornes*, *Le Runoia*[4]). Unfortunately, all these poems are much too long and too difficult for insertion in the present volume.

From another point of view, Leconte de Lisle's poems constitute a kind of *Légende des siècles*—though, as we shall see, one very different from that of Victor Hugo. The idea of

[1] *Poèmes barbares.*
[2] *Poèmes antiques.*
[3] *Poèmes antiques.*
[4] *Poèmes barbares.*

writing an Epic of Mankind was conceived by the two poets at approximately the same time; Leconte de Lisle was in fact first in the field (the *Poèmes antiques* appeared in 1853, the first volume of the *Légende des siècles* in 1859). But it is very unlikely that they owed anything to each other. Their real originality does not consist in having conceived this idea (Lamartine had anticipated them in *La Chute d'un ange* and *Jocelyn*), but in having realized it, which Lamartine was unable to do. The chief difference between them is to be found in their attitude to their subject. Leconte de Lisle endeavours, though not always quite successfully, to preserve the complete detachment and the strict neutrality of the scientific historian, while Victor Hugo, with his ineradicable tendency to *lyrisme* and his love of distributive justice, cannot refrain from putting modern ideas—his own—into the mouths of old-world heroes—his humanitarian dreams, his vague spirituality, his fundamental optimism, his belief in the ultimate triumph of Right.

Leconte de Lisle took great pains to be accurately *documenté* (cf. Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle*). He gives of each country, of each race, of each epoch, a vividly evocative picture, carrying the distinctive features that belong to it alone. But his display of erudition and his affectation of archaic spelling are apt to become tiresome and often lead to obscurity.

We pass now to the third aspect of Leconte de Lisle's interest in current scientific thought. In the beginning, all life started from a common origin (protoplasm); the same life-force animated all organized beings, whether men, animals, or plants. The subsequent differentiation of the natural species was the result of modifications due to the surroundings in which each found the conditions of its existence: "Dans l'animal et dans l'homme, c'est la même nature qui se manifeste, qui s'incarne un moment dans une forme d'un jour, qui la reprend ensuite pour la faire servir à d'autres usages."[1] This conception of universal life was widespread at the time when Leconte de Lisle wrote, but it was not new. Balzac, who was acquainted with the works of Geoffroy St. Hilaire, had already made use of it. We find it clearly stated in the preface to *La Comédie humaine*: "Il n'y a qu'un animal. La création s'est servie d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés: l'animal est un principe qui prend sa forme extérieure ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans le milieu où il est appelé à se développer."

These ideas are the background of Leconte de Lisle's pantheism. For him, the differences between the various manifestations of life are differences of degree, not of origin. Hence, "Non content de faire vivre dans ses vers les types les plus

[1] F. Brunetière, *op. cit.* vol. ii. p. 176.

variés des sociétés humaines, Leconte de Lisle a voulu traduire la pensée mystérieuse de nos frères inférieurs, les animaux. A quoi peuvent rêver les éléphants voyageurs dans les déserts de l'Afrique ? le tigre dans la jungle ? Et le condor qui plane au-dessus des pics des Andes ? Et l'albatros dans la tempête ? Et le requin au fond des mers ? Au rebours des fabulistes qui prêtent aux animaux des idées humaines, il cherche à pénétrer l'âme obscure de ces êtres muets pour y lire leurs idées vagues et leurs rêves confus." [1]

The meaning of what we said on p. 278—" Leconte de Lisle reflects the scientific spirit of the age in which he lived "—should now be clear. It was his belief that " l'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre." [2]

The contemplation of Universal Life inevitably leads to that of Universal Death ; at every moment of Time, nature creates life, and destroys life ; every creature lives by the death of others : nature is " red in tooth and claw." In the present as in the past, there is only one enduring, unchanging fact—Suffering : to live is to suffer. But life itself, personality itself, which men value so dearly, are ephemeral, evanescent, perhaps mere illusions :

> Mais rien n'a de substance et de réalité,
> Rien n'est vrai que l'unique et morne éternité ;
> O Brahma ! *toute chose est le rêve d'un rêve.*[3]

Before the poet's sorrowing eyes, all that the world holds most sacred, gods, religions, man himself, pass like fleeting phantoms into Nothingness, which alone has real existence :

> Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
> Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,
> Affranchis-nous du Temps, du Nombre, et de l'Espace,
> Et rends nous le repos, que la vie a troublé ! [4]

Midi

" Midi, l'heure de l'implacable clarté et du soleil vertical, l'heure qui ne laisse à l'ombre qu'une étroite ligne bleue au bord des bois, midi convient à ce poète ferme et précis, ennemi des contours vagues et fuyants ; il sait en rendre mieux que personne l'accablement *lumineux* et la sereine tristesse." [5]

[1] Louis Ménard, *Critique philosophique*, quoted by J. Dornis, *op. cit.* p. 34.
[2] Preface to *Poèmes antiques*.
[3] ' La vision de Brahma ' (*Poèmes antiques*). The italics are ours.
[4] ' Dies irae ' (*Poèmes antiques*).
[5] Th. Gautier, *Étude sur Leconte de Lisle*. The italics are our own.

With the painter's unerring eye, Gautier has discerned one of the most striking features of Leconte de Lisle's descriptions—their great 'luminosity.' Whatever their subject, all have in common this quality of being bathed in light.

Cf. *La Panthère noire*[1]:

> Sous la haute fougère elle glisse en silence,
> Parmi les troncs moussus s'enfonce et disparaît.
> Les bruits cessent, *l'air brûle, et la lumière immense*
> Endort le ciel et la forêt.

L' Aurore[1]:

> La mer était sereine, et sur la houle claire
> L'aube vive dardait *sa flèche de lumière*;
> . . . . . .
> *O lumière*, ô fraîcheur des monts calmes et bleus. . . .

Les Jungles[1]:

> Lui, *baigné par la flamme* et remuant la queue,
> Il dort *tout un soleil* sous l'immensité bleue.

Les Éléphants (p. 160)[1]:

> Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
> L'air épais où circule un *immense soleil.*

Sacra fames (p. 161)[1]:

> Tels, le ciel magnifique et les eaux vénérables
> Dorment *dans la lumière* et dans la majesté.

Le Bernica[1]:

> Cet étroit paradis, parfumé de verdeurs,
> *Au devant du soleil*, comme une cassolette
> Enroule autour des pics la brume violette.

Le Colibri[1]:

> Le vert colibri, le roi des collines,
> Voyant la rosée et *le soleil clair*
> Luire dans son nid tissé d'herbes fines
> Comme un frais *rayon* s'échappe dans l'air.

Other examples can be found in almost every poem. This luminosity is, as it were, the 'hall-mark' of Leconte de Lisle's descriptive poetry.

Line 32: **le néant divin**: the Buddhist 'nirvana,' i.e. extinction of individuality and absorption in the supreme spirit.

[1] *Poèmes barbares.*

Héraklès au Taureau

In this powerful 'athletic' poem, as Brunetière called it, Leconte de Lisle has given us a luminous vision of Greek mythology, which is in striking contrast with the fierce, wild picture of northern barbarism in *Le Cœur de Hialmar*.

Leconte de Lisle never visited Greece, but, with the intuitive divination of genius, he visualized it, through his reading of her great poets, of whose works he has left us masterly translations (cf. p. 274). To these ancient masters he owed that perfection of form, that vividness and pregnancy of epithet, for which he remains unsurpassed.

Héraklès au Taureau is translated from Theocritus, *Idyll* XXV. lines 85-152.

As far as this poem is concerned, we should find it difficult to agree with M. Pellissier's criticism: "La muse grecque ne l'a pas initié à tous les mystères; sa perfection même n'est pas exempte de raideur, elle a le poli, elle a aussi la dureté du marbre. A cet artiste puissant et volontaire, il manque la grâce, ce sourire de la force qui triomphe en se jouant." [1]

Line 22: **Europe**: Europa, daughter of Agenor, king of Phoenicia, was gathering flowers in a meadow near the seashore, when Zeus, charmed with her beauty, transformed himself into a white bull and lay on the grass in front of her. She caressed the animal, crowned it with flowers, and playfully seated herself on its back. Hardly had she done so when the disguised god bounded away and swam across the sea with her to the island of Crete.

Line 31: **du fils d'Alkmène**: Héraklès was the son of Zeus and Alcmene.

Le Cœur de Hialmar

The source of this poem [2] was very probably Xavier Marmier's *Chants populaires du nord* (1842), which contains translations of Icelandic and Scandinavian poems. In one of these, *Le chant de mort de Hialmar*, which is in the form of a dialogue, are phrases and expressions which will be found reproduced verbatim in the poem:

Œrvarod: Comment te trouves-tu? Ton front pâlit, Hialmar. Je te vois épuisé par ta large blessure, *ton casque est brisé, ton armure est rompue* (cf. ll. 13-14), la vie est prête à te quitter.

Hialmar: J'ai seize blessures et *mon armure est rompue*. Tout devient noir devant moi, je chancelle en marchant (cf. l. 7). . . . *A*

---

[1] G. Pellissier, *Le Mouvement littéraire au dix-neuvième siècle*, p. 287.
[2] J. Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle*, p. 112.

Upsal, dans la demeure de Josur, *bien des Jarls boivent joyeusement la bière* (cf. l. 21). . . . *La blanche fille de Hilmer* m'a suivi à Aguafik, au delà des écueils. . . . Tire de mon doigt cet anneau d'or rouge, porte-le à ma jeune Ingeborg, il lui rappellera qu'elle ne doit jamais me revoir. . . . A l'est s'élève *le corbeau de la bruyère* (cf. l. 4). Après le corbeau arrive l'aigle plus grand encore. Je serai la pâture de l'aigle, qui viendra *boire le sang de mon cœur* (cf. l. 34).

Lines 1 and 5 : Contrast these with the first line of *Héraklès au Taureau*, and note the different atmosphere indicated in each poem from the beginning : here the cold and desolate North, " une *nuit* claire, un vent *glacé*, la *lune froide*, sa *pâle flamme*," there the *luminous* sky of Hellas.

Line 21 : **les Jarls :** an Icelandic word for ' chief,' cognate with English *earl*.

Le Vent froid de la nuit

The comparison of this poem with Alfred de Vigny's *La Mort du loup* is a commonplace of literary criticism. But a word of warning is necessary. In spite of certain similarities in expression, to which we shall draw attention, the philosophy of life set forth in the two poems is widely different. De Vigny's is a dignified stoicism, derived partly from books, but chiefly from his upbringing and his military training. His message to us is clear :

Fais *énergiquement* ta longue et lourde tâche !

Since we *are* in the world — whether we like it or not — it behoves us to face life and live it, loyally, courageously, not to ' shun it and call it hard names.' [1] We are ' on duty,' let us stick to our job, let us ' endure and shrink not,' [2] and quit ourselves like men.

Leconte de Lisle's attitude to life, as far as it can be gathered from this poem, seems to be a ' defeatist ' attitude ; it consists in saying ' no ' to life, and admits of no hope save that of complete annihilation (cf. ll. 19-20). In both poems there is a ring of despair, but infinitely more depressing in Leconte de Lisle's ; in Vigny there is active reaction, in Leconte de Lisle passivity, the immobility of the fakir. When this has been said, however, it remains true that *Le Vent froid de la nuit* is a very powerful poem, though distressing in its utter hopelessness.

Line 25 : **tais-toi :** cf. *La Mort du loup*, l. 78 :

Seul, le silence est grand. . . .

le ciel est sourd : cf. *Le Mont des oliviers*, l. 13 :

Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas.

---

[1] H. D. Thoreau. [2] Byron ; cf. p. 199.

Line 26 : **à quoi bon tant de pleurs** : cf. *La Mort du loup*, l. 85 :

Gémir, pleurer, prier est également lâche.

Line 27 : **qui se tait pour mourir** : *ibid.* l. 60 :

Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

Line 28 : **de sa gueule qui saigne** : *ibid.* l. 58 :

Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche.

Les Éléphants

A very penetrating and suggestive analysis of this poem by Professor Boillot will be found in *Modern Languages* of December 1929, pp. 37-43. It is a model of what a *lecture expliquée* should be.

Leconte de Lisle's interest was not confined to inanimate nature ; he occupies a unique position as a painter of animal life. (Cf. Critical Notes, p. 281.) In the words of his friend Louis Ménard, he has given us ' une galerie zoologique ' which is without parallel in the whole range of French poetry. " Le goût de contempler la bête, longuement, de l'étudier dans l'intimité de ses mouvements, de la surprendre dans son instinct, a suivi Leconte de Lisle toute sa vie. . . . C'est comme un admirable *animalier* que, dès 1852, il se révèle au public." [1]

This poem is a striking example of the intensity and power of Leconte de Lisle's descriptions, the kind of work in which he is seen at his best, whether his model be the sunburnt fields of his native tropics or the heavy slumber of massive oxen (cf. *Midi*) or the tower-like hugeness of elephants.

Line 3 : **une ondulation immobile** : cf. *Midi*, ll. 15-16 :

Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille, et va mourir à l'horizon poudreux.

Line 4 : **aux vapeurs de cuivre** : cf.

A hot and copper sky.
Coleridge (*Ancient Mariner*).

Lines 5-7 : compare these lines with ll. 78-80 of *Booz endormi*, p. 79.

Line 22 : **est gercé comme un tronc** : cf.

Ses éléphants gercés comme une vieille écorce.[2]

Line 25 : **sans ralentir jamais**, etc. " Ces grands voyageurs rugueux, lents et rudes, qui sous la chaleur torride, sans

[1] J. Dornis, *op. cit.* p. 31.
[2] ' La forêt vierge ' (*Poèmes barbares*).

ralentir jamais ni hâter leur pas, avancent, avancent, ne sont-ils pas dans leur marche posée et inexorable le symbole de la fatalité—de la dignité aussi dans la façon de l'accepter?" [1]

Line 32: **insectes ardents: cf.**

The *hot* and *angry* bee.
LONGFELLOW.

The word *ardents* expresses *both* ideas at once.

SACRA FAMES

The idea of this poem came to Leconte de Lisle when he returned from Bourbon to France in 1845. During the voyage he could observe the evolutions of sharks in the wake of the ship, and witnessed the capture of one by the crew.

In his study of animals Leconte de Lisle seems to have been particularly interested in the great carnivorous species, whether of the earth (the Tiger and Panther), the air (the Condor), or the deep (the Shark). Just as Nature was, for him, only a system of blind irresponsible forces, so in these man-eating monsters he only sees organized beings fulfilling the law of their kind, which is to live—as indeed man himself does—by the violent death of others. As Hugo said, "Toute la nature est *mangeante ou mangée* . . . notre vie est faite de mort." [2] M. Jean Dornis has suggested an interesting explanation of the singular attraction the poet found in those animals: "Aux heures amères de sa vie, ce fut dans la peinture de ces grands fauves, de leur férocité sans lois, de leurs cruautés dominatrices, qu'il voulut soulager les violences de son âme. Ces admirations étaient un allégement à la rancœur qu'il éprouvait de voir les supériorités de la sensibilité et de l'intelligence incapables d'assurer, à un homme parmi les hommes, les mêmes royautés que la puissance de la griffe à un tigre, parmi les bêtes effarées." [3]

Lines 1, 2: **hausse et balance ses houles: cf.**

. . . the deep,
Whose breast is gently heaving
As an infant's asleep.
BYRON (*There be none of Beauty's daughters*).

Line 13: **plein de faim:** a very daring and picturesque image. Compare

---

[1] F. Boillot, *op. cit.* p. 40.
[2] *Les Travailleurs de la mer.*
[3] J. Dornis, *op. cit.* p. 35.

Ils s'en venaient de la montagne et de la plaine,
Du fond des sombres bois et du désert sans fin,
Plus massifs que le cèdre et plus hauts que le pin,
Suants, échevelés, soufflant leur rude haleine
Avec leur bouche épaisse et rouge, et *pleins de faim*.[1]

Line 27 : **son grêle pilote** : the 'pilot-fish,' a kind of *remora*. This fish is about a foot long and of a dark-blue colour; it constantly accompanies the shark, swimming a short distance above its head, following all its movements, and seizing any food which may escape from the shark's mouth while the monster is tearing its prey.

PAUL VERLAINE

Bibliographical Notes.—(*a*) *Poetical Works*: Poèmes saturniens (1866)—Les Fêtes galantes (1869)—La Bonne Chanson (1870)—Romances sans paroles (1874)—Sagesse (1881)—Jadis et Naguère (1884)—Amour (1888)—Parallèlement (1889)—Bonheur and Chansons pour Elle (1891)—Liturgies intimes (1892)—Élégies (1893)—Dans les Limbes (1894)—Chair and Invectives (1896). The works of Paul Verlaine have been published by the Librairie Messein (5 vols., 1898–1903, and two volumes of *Œuvres posthumes*, 1911–1920).

(*b*) *Works of Reference*: J. Lemaître, *Les Contemporains*, vol. 4—Ch. Morice, *Paul Verlaine* (1888)—Ed. Lepelletier, *P. Verlaine, sa vie, son œuvre* (1907, new edition 1923)—A. Séché and J. Bertaut, *Paul Verlaine* (1909)—E. Delahaye, *Verlaine* (1919)—P. Martino, *Verlaine* (1924)—Van Bever et Monda, *Bibliographie et iconographie de Verlaine* (1926).

Biographical Notes.—Born at Metz, March 30, 1844. His father, Captain Verlaine, was adjutant of the 2nd Regiment of Engineers (he died of apoplexy in 1865). In 1851, Captain Verlaine having resigned his commission, the family settled in Paris. After a short time in a preparatory school the boy was sent (1853) to the Lycée Bonaparte, where he received a good classical training, but found the discipline irksome and was not very happy. Of his teachers, only one, "le bon, le doux et quelque peu grotesque professeur d'anglais, M. Spiers,"[2] seems to have won his respect and affection. Under this excellent man young Verlaine acquired a knowledge of English which, though elementary, proved very helpful later, when the stress of circumstances compelled him to seek a livelihood in England.

[1] 'Qaïn' (*Poèmes barbares*).
[2] E. Lepelletier, *Paul Verlaine*, p. 57.

He passed his *baccalauréat* in 1862, and began the study of law, but spent more time in the cafés of the Quartier Latin than in the lecture-rooms of the Faculty. Meanwhile he had to earn his living. In 1864 he obtained a clerkship in the offices of the Paris Town Hall, but he was a very indifferent *fonctionnaire*, more interested in reading and writing poetry than in his administrative duties. His first volume of verse, *Poèmes saturniens*, appeared in 1866, followed in 1869 by *Les Fêtes galantes*. In August 1870 he married Mlle. Mathilde Mauté de Fleurville, the half-sister of the composer Charles de Sivry. Thus Verlaine seemed to be settling down; he had a regular employment; he was beginning to make a name in literature; he was happily married. But then a bombshell burst upon his peaceful existence —the Franco-Prussian war. At the very moment of his marriage the invading hordes were pouring in across the frontier. Then came the siege of Paris, the capitulation, and at the end of all, the communist insurrection, in which Verlaine became involved, though his participation in it was really very slight. At the beginning of the trouble the Government services had been removed to Versailles. The indolent Verlaine elected to stay in Paris, went every day to his office (now in the hands of the insurgents) as though nothing had happened, and continued to work for his new masters as he had worked for the old. This apathy had disastrous consequences; it marked the beginning of his downfall. The quelling of the rising was followed by pitiless reprisals; every communist who fell into the hands of the Government troops or police was shot out of hand. Verlaine, fearing arrest and summary execution, fled for safety to his mother's relatives at Fampoux, in the north of France. Even when the return of normal conditions allowed him to come back to Paris, he never dared to resume his administrative duties, lest one of his former colleagues should denounce him as an ex-communist. Thus he lost at once his regular occupation and his regularly paid stipend. In this enforced idleness he drifted back into his old bohemian habits, gave way to intemperance, to which he was only too prone, often returning home in the early hours. These irregularities resulted in painful scenes with his wife, and with her parents, with whom the couple were now living for economy's sake. The situation became intolerable when, in October 1871, he made the acquaintance of that genial vagabond and arch 'bounder,' the poet Arthur Rimbaud.[1] Rimbaud being

[1] "Arthur Rimbaud a été le grand artisan des malheurs de Verlaine. Ce fut lui qui l'emmena de cafés en comptoirs, au delà de l'heure la plus tardive, le détournant de la table de famille, où le repas vainement attendait. . . . Enfin, après avoir provoqué des querelles entre les époux, il détermina Verlaine à quitter le domicile conjugal, et à vagabonder en Angleterre et en Belgique en sa compagnie" (E. Lepelletier, *op. cit.* p. 31).

destitute, Verlaine invited him to stay with his family, but he had no sooner set foot in the house than his unspeakable rudeness and lack of all sense of social decency brought matters to a climax. Madame Verlaine, unable to stand the strain any longer, left the home, and Verlaine, hoping that things might quieten down if he went away for a time, and moreover feeling still somewhat uneasy about his political past, set out for England, whither Rimbaud accompanied him. The two friends spent a year in London, earning their living, like most of the communist refugees, by giving lessons.

In July 1873 we find them both at Brussels, where Verlaine's mother joined them. There Rimbaud declared his intention of severing his connexion with his friend, and asked Madame Verlaine for money with which to return to France. Verlaine, in a sudden fit of exasperation, fired two shots at Rimbaud, wounding him slightly in the wrist. Sentenced to two years' imprisonment for attempted homicide, he was incarcerated in the prison at Mons.

Meanwhile, his wife had obtained a separation order against him. This was converted into a divorce in 1885.

During his imprisonment at Mons, Verlaine had long and frequent interviews with the prison chaplain, who succeeded in bringing the sinner to repentance. Verlaine returned sincerely to Catholicism, the religion of his childhood, and publicly proclaimed his conversion in a volume of verse, *Sagesse*, undoubtedly his best work, "le seul poème religieux que le dix-neuvième siècle ait produit."[1]

After his liberation from prison in 1875, Verlaine, now reformed and anxious to make a fresh start, returned to England, where he taught French, Latin, and drawing, first at the Grammar School at Stickney, Lincolnshire, then in a private school (Mr. Remington's) at Bournemouth. Subsequently, he was offered a post in a Roman Catholic seminary at Rethel, in the north-east of France. But teaching is not a lucrative employment. Attracted partly by the hope of a wider and more independent life, partly, perhaps, by the peacefulness and restfulness of the countryside, he rashly embarked upon agricultural ventures which, in view of his inexperience and incompetence in practical affairs, were bound to end in failure. What was left of his modest patrimony was soon exhausted, and there was nothing for him but to return, penniless, to Paris, and attempt to earn a living with his pen. *Sagesse* had made his reputation, which was enhanced by subsequent volumes of verse. In 1894, on the death of Leconte de Lisle, he was acclaimed in his place as 'Prince des Poètes.' But his triumph was of short duration. The errors of his youth had wrecked his constitution; the last

[1] E. Lepelletier, *op. cit.* p. 432.

months of his life were spent in one hospital after another, and he died on January 8, 1896, on the verge of insanity. Such is the pitiful life-story of an erring, wayward, unstable, but not fundamentally bad man. He has often been compared to Villon. This is a comparison which might have some point if it referred to certain aspects of their poetical temperament; but those who make it more often have in mind the truant, vagabond life led by both poets. From that point of view, a parallel is not justified. With all his genius, Villon was sneak, thief, highwayman, and gallows-bird. No such damaging charges can be brought against Verlaine, a weak-willed, irresponsible child, whose worst failing was his inability to control either his nerves or his instincts. No more fitting epitaph could be found for him than the familiar name by which he was known to his intimates: Pauvre Lélian![1]

Critical Notes.—We have already mentioned (p. 275) the group of poets known as *Parnassiens*. Verlaine was one of its original adherents. The first fascicule of *Le Parnasse contemporain* appeared in March 1866.[2] The earliest numbers are interesting as showing the influences at work behind the movement. The first contained poems by Théophile Gautier and Théodore de Banville. The second was devoted entirely to Leconte de Lisle. In the third appeared sonnets by Louis Ménard, and poems by François Coppée and Auguste Vacquerie; in the fifth, the latest additions to Baudelaire's *Fleurs du mal*. The succeeding numbers contained poems by Sully-Prudhomme, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, the brothers Deschamps, Villiers de l'Isle Adam, etc.

Verlaine's first two volumes of verse, *Poèmes saturniens* and *Les Fêtes galantes*, were decidedly 'Parnassian' in character. In neither of them is there any trace of 'autolatry,' of self-revelation; he is almost as detached as Gautier himself. Though the title *Poèmes saturniens* was derived from Baudelaire,[3] the

[1] 'Pauvre Lélian' is an anagram of 'Paul Verlaine.'

[2] The full title was as follows: "Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux, contenant des poésies inédites des principaux poètes de ce temps, se publie par livraison de seize pages, paraissant le samedi. Paris, librairie Alphonse Lemerre, 47 Passage Choiseul."

[3] Baudelaire called his *Fleurs du mal* 'un livre saturnien, orgiaque et mélancolique'; the meaning of *saturnien* is 'sad,' 'gloomy,' the planet Saturn being credited, in astrology, with producing a cold, gloomy temperament in those born under its influence. Verlaine himself explains his use of the term in a short poem which serves as an introduction to the volume:

inspiration is not wholly Baudelairian; many of the poems remind one of Gautier or Leconte de Lisle. Verlaine's melancholy has not the bitterness of Baudelaire's; it is not in the heart—he was then a lusty young bohemian—but in the head; it is purely intellectual and 'literary' (see the last line of *Art poétique*, p. 164).

The second volume, *Fêtes galantes*, is still more impersonal in tone. It might be called 'Variations' on eighteenth-century themes. Most of the poems in this collection are 'transpositions' in Gautier's best manner, evocations of the refined, voluptuous art of Watteau, Boucher, Lancret and Fragonard, whose pictures, forgotten or despised during the Romantic period, had just been 'rediscovered' by the brothers De Goncourt. Their fascinating studies of *L'Art français du 18ème siècle* (1859–1870) had stimulated the curiosity and awakened the interest of cultured people. This probably accounts for Verlaine's incursion into the domain of the plastic arts.

But though these two volumes do not show any originality in the choice of subjects, one can already discern, in the texture of the poetical language, the symptoms of an impending reaction against the marmoreal rigidity of Parnassian verse. The impression conveyed by the poet's lines is not sculptural, but musical. Just at that time certain new influences were at work which affected all the arts simultaneously: in painting, the first manifestations of impressionism (Manet, Degas); in music, the Wagnerian opera [1]; in literature, the impressionist style of the brothers De Goncourt.[2] The result, in all directions, was a departure from existing forms of art, and in poetry this took the form of a deliberate revolt against Parnassian ideals and practice,

---

. . . . . .

Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.

. . . . . .

It will be remembered that Victor Hugo conceived Saturn to be the place where reprobate souls undergo punishment:

Ceux-là (les méchants) Saturne, un globe horrible et salutaire,
Les prendra pour le temps où Dieu voudra punir. . . .
(*Contemplations*, book iii. 3.)

[1] A discussion of Wagner's influence on French poetry is outside the scope of the present work; see L. Reynaud, *L'Influence allemande en France* (1922), pp. 278-281.

[2] On this interesting point see a very suggestive passage in the chapter on 'Madame Alphonse Daudet' in the first volume of Jules Lemaître's *Les Contemporains*, pp. 166-168.

a revolt of which the chief leaders were Verlaine, Rimbaud, and Mallarmé. They felt the need of a new poetic instrument. For, hitherto, French poetry had been too much concerned with precision of thought or perfection of form. The great Romantics had used it to extol their personality or expound their philosophy of life, the Parnassians to present finished pictures of material objects ; but it was unfitted for the expression of those mysterious yearnings, those subtle emotions which seem to require the murmur of subdued music rather than the crude articulation of words. In Heine's words, the French, who understood the Sun so well, could not understand the Moon !

This was all to be changed. Poetic fancy has nothing in common with logical thought and cannot be expressed in precise terms ; the soul cannot be sculptured like a Greek marble. Henceforth the poet must content himself with noting fugitive impressions and suggesting states of mind. For this new conception of poetry an appropriate medium must be found, new rhythms, new metres, a less obvious cadence, a less insistent rhyme, in short, a new technique. Exquisite examples of this musical fluidity are to be found in Verlaine's *Romances sans paroles*, a title in itself significant enough. It is a collection of short poems on many subjects, for the most part discreetly allusive pieces, or fleeting impressions of nature with a grey tinge of dreamy melancholy. But the real originality of the volume consisted in its rhythmical innovations. It was " un vrai album de spécimens de rythmes poétiques, un cahier d'exercices sur des vers nouveaux : aucune pièce n'est semblable à ses voisines. Verlaine se sert tantôt de la rime, tantôt de l'assonance ; quelquefois il néglige même de rimer ou d'assonancer ; il multiplie les formes de stances, les longueurs de vers. . . ." [1] In other words, he was applying the principles set forth in his *Art poétique* (p. 163), which, though it was not published until 1884, was composed between 1871 and 1873.

Sagesse marks the full development of Verlaine's genius as regards both matter and form. In it, the inspiration of *Romances sans paroles* is blended with that of his naïve, simple Catholic faith, ' très humble, très douce,' of his sincere repentance, expressed with touching, disarming candour. And it can be said without exaggeration that the Alexandrine has now reached finality—the last stage in its evolution towards complete freedom.

This brings us to our last point : Verlaine had much more influence as a metrist than as a lyric poet. His ' tristesse saturnienne,' which sounded a note hitherto unheard in French poetry, was too intensely personal to lend itself to imitation. It was otherwise with his innovations in the technique of verse. Hugo had ' dislocated ' the Alexandrine, though with a certain timidity

[1] P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 115.

(see our Introduction, p. xxxvi). Verlaine finally liberated it from all classical atavism, all traditional superstition. What is called *le vers libéré* (not to be confused with *vers libre*) was his own creation. In *Sagesse* are to be found examples of all the variations of which the ternary line is capable. "C'est la première œuvre qui témoigne d'une certaine conscience de la sourde évolution dont la progressivité sapait d'âge en âge la base trop massive et primitive du vieil alexandrin." [1]

But Verlaine's true originality did not consist so much in carrying to its extreme limits the flexibility of the individual line, as in the unerring instinct he showed in the combination and alternation of the binary and ternary types. In many of his poems we find a regular pattern, which may consist of—

(*a*) The enclosing of two classical lines between two *ternaires*:

Même ici-bas, | *féroce et long,* | *communément,*
Mais l'amour tout puissant donne à la créature
Le sens de son malheur, qui mène au repentir
Par une rou|*te lente et hau*|*te, mais très sûre.*

(*b*) Inversely, two *ternaires* between two classical lines:

Vous voilà, vous voilà, pauvres bonnes pensées !
L'espoir qu'il faut, | *regret des grâ*|*ces dépensées,*
Douceur de cœur | *avec sévérité* | *d'esprit,*
Et cette vigilance, et le calme prescrit,
Et tou|*tes ! Mais encor len*|*tes, bien éveillées,*
Bien d'aplomb, | *mais encor timi*|*des, débrouillées*
A peine du lourd rêve et de la tiède nuit.

(*c*) The alternation of the two types:

Certes, | *si tu le veux mériter,* | *mon fils, oui,*
Et voici. Laisse aller l'ignorance indécise
De ton cœur | *vers les bras ouverts* | *de mon Église,*
Comme la guêpe vole au lys épanoui.

Approche-toi | *de mon oreille.* | *Épanches-y*
L'humiliation d'une brave franchise.
Dis-moi tout | *sans un mot d'orgueil* | *ou de reprise*
Et m'offre le bouquet d'un repentir choisi.

Puis franchement | *et simplement* | *viens à ma table,*
Et je t'y bénirai d'un repas délectable
Auquel l'an|*ge n'aura lui-mê*|*me qu'assisté,*

Et tu boiras le vin de la vigne immuable
Dont la for|*ce, dont la douceur,* | *dont la bonté*
Feront germer ton sang à l'immortalité.

---

[1] R. de Souza, *Le Rythme poétique*, p. 155.

(*d*) The alternation of the two types in pairs:

M'aimer ! Oui, mon amour monte sans biaiser
Jusqu'où ne grimpe pas ton pauvre amour de chèvre,
Et t'emportera | comme un ai|gle vole un lièvre,
Vers des serpolets | qu'un ciel cher | vient arroser ! [1]

It will thus be seen that Verlaine's poetry is far from being as naïve as is commonly believed. Naïve it was, indeed, in respect of ideas and emotions, as in the following lines:

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes;
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans un trouble nouveau
Sous le nom d'amoureuses flammes
M'a fait trouver belles les femmes;
Elles ne m'ont pas trouvé beau. . . . [2]

Or in these:

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie;
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien . . .
O la triste histoire ! . . . [3]

Or again:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ? . . . [4]

It was this naïveté which led M. Jules Lemaître to say that Verlaine had "des sens de malade dans une âme d'enfant." But the *form* is that of a subtle and conscious artist. In his hands, the Alexandrine reached the term of its evolution; it could go no farther without dissolving into prose. This, indeed, is what was soon to happen. With the advent of the 'poésie des humbles' (in Sainte-Beuve and F. Coppée) inspiration had been materialized and vulgarized; it was inevitable that the form of

[1] For the foregoing examples we are indebted to R. de Souza's stimulating study, *Le Rythme poétique*, pp. 156-158.
[2] *Sagesse*, iii. 4.
[3] *Ibid.* iii. 5.
[4] *Romances sans paroles*, 3.

verse should tend in the same direction and become more and more pedestrian. Verlaine himself did not escape this infection:

> L'éditeur qui venait de *ne*
> Vendre qu'une édition toute,
> Bref répondit : mon vieux, vous *me*
> Volez comme sur la grand'route.[1]

And again:

> Bref il vit la petite un jour dans un salon,
> S'en éprit tout d'un coup comme un fou. Même *l'on*
> Dit qu'il en oublia . . . son infidèle.

When, by such perversely a-rhythmic enjambements the structure of verse had been so far relaxed and disjointed, the next step could only lead to the *vers libre*, and after that to *la prose rythmée*. Verlaine, somewhat late in the day, came to realize the danger. He did not like the *vers libre*: "Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues dans le temps. Mais enfin je n'ai pas la prétention de les imposer en évangile. Certes, je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds, j'ai élargi la discipline du vers et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée. Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. A présent, on fait des vers à mille pattes. *Ça n'est plus des vers, c'est de la prose*, quelquefois même ce n'est que du charabia. Et surtout, ça n'est pas français, non, ça n'est pas français, nom de Dieu !"[2]

Time has proved him right. The eccentricities of the *vers-libristes* seem destined to be as short-lived as were, at the end of the fifteenth century, those of the *grands rhétoriqueurs*. The inevitable reaction was not long in coming; in 1899 appeared the first two books of *Les Stances*, in which Jean Moréas, one of the pioneers and most gifted writers of the *vers libres*, publicly repudiated his former idol, and reverted to the traditional Alexandrine. His example was followed. At the present day many eminent poets find the old classical metre fully adequate for the expression of their most subtle ideas or emotions. The verses of M. Paul Valéry, for instance, are as strictly classical in form as those of Racine. On the other hand, there are those who, like M. Paul Claudel, have frankly given up formal verse, and make no secret of their preference for rhythmical prose. Such are the two directions in which the poetical language now seems to be moving.

[1] *Invectives*, xxiii.
[2] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*.

Art poétique

Line 2: **l'Impair**: that is to say, 'uneven' metres, such as lines of nine, eleven, or thirteen syllables. (It will be seen that the *Art poétique* itself is written in nine-syllable lines.) These *vers amorphes*, as they have been aptly described, are somewhat disconcerting, ill-balanced, difficult to 'catch' even for practised ears, and have never met, so far, with any measure of success. They resemble too closely the ordinary decasyllabic and Alexandrine verses to which the French ear has grown so exclusively accustomed. Lines of nine syllables will probably become established in time, but it is doubtful whether those of eleven and thirteen will ever find universal acceptance. It will be seen that the whole poem is merely a protest against *directness*, against the clear, well-defined, well-marked rhythm of Parnassian verse, which, in its rigidity, was unable to express the vague aspirations of the soul.

Line 6: **sans quelque méprise**: i.e. avoid precise terms which leave no room to the imagination of the reader. "Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'*allusion*. . . . Les Parnassiens prennent la chose entièrement et la montrent; par là, ils manquent de mystère, ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème, qui est faite du bonheur de le deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve" (Stéphane Mallarmé, in J. Huret's *Enquête sur l'évolution littéraire*).

Line 17: **la Pointe**, 'witticism'; lit. 'sting.' As early as 1674 Boileau protested in his *Art poétique* against the *pointes*, puns, and *concetti* which the Italians had brought into fashion:

> Jadis de nos auteurs les *pointes* ignorées
> Furent de l'Italie en nos vers attirées.
>
> . . . . .
>
> Et sans *pointe* un amant n'osa plus soupirer,
> On vit tous les bergers, dans leurs plaintes nouvelles,
> Fidèles à la *pointe* encor plus qu'à leurs belles.

Line 21: **prends l'Éloquence . . .**: i.e. no more rhetoric, no artificial devices, no insincerity.

Line 24: **elle ira jusqu'où?** This is a protest against the exaggerated importance accorded to rhyme (i.e. the *rime riche* and

the *consonne d'appui*) by the Parnassians, especially Théodore de Banville.[1] Sainte-Beuve had said before him :

> Rime, qui donnes leurs sons
> Aux chansons,
> Rime, l'UNIQUE HARMONIE
> Du Vers, qui sans tes accents
> Frémissants,
> Serait muet au génie.

Banville, borrowing Sainte-Beuve's expression, enlarges upon the same theme : " La rime est *l'unique harmonie* du vers, et elle est *tout le vers* . . . c'est pourquoi l'*imagination de la rime* est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète. Si vous êtes poète, vous commencerez par voir distinctement dans la chambre noire de votre cerveau tout ce que vous voudrez montrer à votre auditeur, et, *en même temps* que les visions, se présenteront spontanément à votre esprit les mots qui, placés à la fin du vers, auront le don d'évoquer ces mêmes visions pour vos auditeurs. . . . Si vous êtes poète, le mot-type se présentera à votre esprit tout armé, c'est-à-dire *accompagné de sa rime*. . . . Ceci est une loi absolue : tant que le poète exprime véritablement sa pensée, il rime bien ; dès que sa pensée s'embarrasse, sa rime aussi s'embarrasse, et cela se comprend, puisque pour lui *pensée et rime ne sont qu'un*. . . . Le reste, les soudures, ce que le poète doit rajouter, pour boucher les trous avec sa main d'artiste, est ce qu'on appelle *les chevilles* (padding). . . . Il y a toujours des chevilles dans tous les poèmes, et il y en a autant dans un bon poème que dans un mauvais. Toute la différence, c'est que les chevilles des mauvais poètes sont placées bêtement tandis que celles des bons poètes sont des miracles d'invention et d'ingéniosité " (*Petit Traité de poésie française*, pp. 52-67).

But, in Verlaine's onslaught upon rhyme, allowance should be made for poetical exaggeration. His true opinion was expressed, some years later, in more sober terms : " La rime n'est pas condamnable, mais seulement l'usage qu'on en fait. Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez. Pas de vers sans cela ! "[2]

[1] M. Jules Lemaître wittily described him as follows : " Un poète lyrique hypnotisé par la rime, le dernier venu, le plus amusé, et dans ses bons jours le plus amusant des romantiques, un clown en poésie qui a eu dans sa vie plusieurs idées, dont la plus persistante a été de n'exprimer aucune idée dans ses vers."

[2] Paul Verlaine, ' Un mot sur la rime,' in *Le Décadent* for March 1888.

Line 25 : **les torts de la Rime** : cf. Oliver Goldsmith : " the *slavery of rhyme*, which often confines and more often corrupts the sense of all the rest."

Line 30 : **envolée** : here ' winged.'

Vous voilà . . .

This poem is a very striking example of the extraordinary flexibility to which the Verlainian Alexandrine can attain. Its metre will repay careful study. See the example marked (*b*) on p. 293.

Le ciel est, par-dessus le toit . . .

Lines 15-16 : **qu'as-tu fait . . . de ta jeunesse ?** cf. François Villon (*Testament*, xxvi.) :

> Hé Dieu ! si j'eusse estudié
> Au temps de ma jeunesse folle
> Et à bonnes mœurs dédié,
> J'eusse maison et couche molle.
> Mais quoy ? je fuyoie l'escolle
> Comme fait le mauvais enfant.
> En escrivant ceste parole,
> A peu que le cuer ne me fent !

Mon Rêve familier

Line 14 : **l'inflexion des voix . . .** : cf.

> the sound of a voice that is still.
> (Tennyson, *Break, Break, Break.*)

Parabole

Line 9 : **le poisson . . .** : the Fish was the recognized emblem of Christ among the early Christians. The Greek word for ' fish,' Ἰχθύς, contains the initial letters of the following words :

> Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ
> (Jesus Christ, God's Son, Saviour).

Line 11 : **les poros . . .** : an allusion to the ' Gadarene swine.' Cf. St. Luke viii. 33.

Printed in Great Britain by R. & R. Clark, Limited, *Edinburgh.*

H23 420 447 4

A CHARGE
IS MADE FOR
REMOVED OR
DAMAGED
LABELS.